

4^e Période. Tome II

Authorized reprint by KRAUS REPRINT

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

CINQUANTE-UNIÈME ANNÉE — QUATRIÈME PÉRIODE
TOME DEUXIÈME

Reprinted with permission of the original publishers by

KRAUS REPRINT

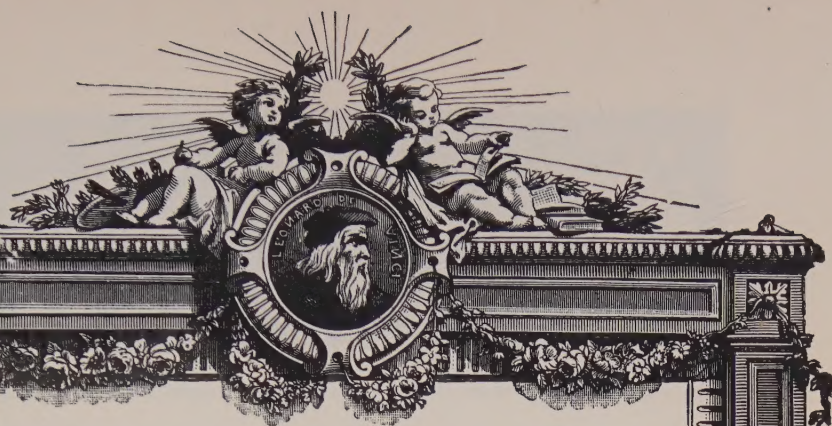
a Division of

KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED

Nendeln/Liechtenstein

1968

Printed in Germany



GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

51^e ANNÉE (1909)

2^e SEMESTRE

PARIS

106, B^D S^T-GERMAIN





PEINTURE MURALE DÉCOUVERTE A PHYLAKOPI (ILE DE MÉLOS)

LA PEINTURE PRÉHELLENIQUE EN CRÈTE ET DANS LA GRÈCE MYCÉNIENNE



VASE POLYCHROME DE KAMARES

(Musée de Candie.)

Les œuvres des peintres grecs sont totalement perdues pour nous. Essayons-nous d'imaginer ce que pouvaient être les grandes compositions de Polygnote ou de Micon? Nous en sommes réduits à interroger les textes, à chercher dans les peintures de vases le reflet de leur style, et c'est aux fresques pompéiennes que nous devons demander le souvenir fort affaibli de la ma-

nière d'un Parrhasios ou d'un Timanthe. La Grèce n'a livré que de rares vestiges de peintures sur marbre ou sur stuc; on sait dès lors quelle valeur prennent pour nous les moindres fragments de peintures murales, comme ceux qui ont été découverts à Délos dans les fouilles de l'École française d'Athènes ¹.

Il n'est point paradoxal de l'affirmer : nous connaissons aujourd'hui les peintres crétois contemporains du roi Minos mieux que les grands maîtres grecs du ^v^e siècle, dont les fresques couvraient les murs de la Lesché de Delphes ou de la Stoa Poikilé d'Athènes. Il nous

1. Ils ont été récemment publiés par M. Bulard (*Monuments Piot*, t. XIV, 1908).

est permis d'avoir tout au moins la vision directe de leurs œuvres. Grâce aux fouilles retentissantes de M. Evans à Cnossos, à celles qu'a poursuivies à Phaestos et à Hagia Triada la mission italienne dirigée par M. Halbherr, le musée de Candie offre aux visiteurs une précieuse collection de fresques où revit l'art de la Crète préhellénique¹. Elles appartiennent au temps où la civilisation crétoise est en pleine floraison, c'est-à-dire à la période comprise entre les années 1600 et 1500 avant notre ère. On connaissait déjà depuis longtemps, par les fouilles de Schliemann à Mycènes et à Tirynthe, la peinture de la Grèce mycénienne². Les découvertes de Crète, celles que l'on doit aux recherches de l'École anglaise d'Athènes à Phylakopi dans l'île de Mélos, nous ont appris que les décorateurs mycéniens sont à vrai dire les élèves des Crétois, qu'ils se sont bornés à transporter en Argolide des procédés de composition, souvent même des sujets, empruntés à l'art de la grande île, et que la peinture mycénienne est étroitement apparentée à celle de la Crète. Les musées de Candie et d'Athènes possèdent donc des documents assez nombreux, assez significatifs, pour que nous puissions prendre une idée suffisamment exacte de ce qu'était la peinture murale dans la Crète minoenne et dans la Grèce mycénienne avant les bouleversements politiques et les invasions qui donnent à la Grèce de nouveaux habitants et de nouveaux maîtres, les Doriens.

I

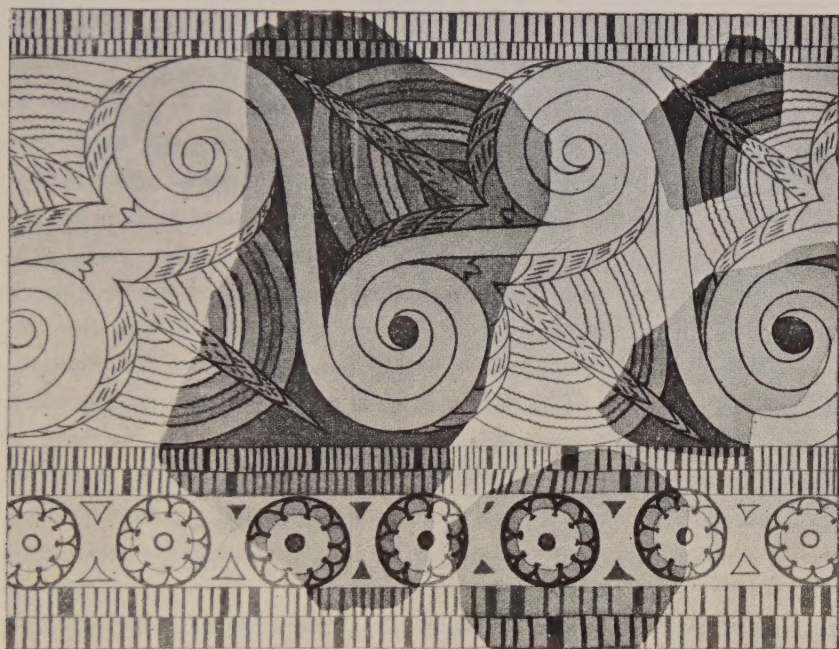
Les peintures qui font l'objet de notre étude ont essentiellement le caractère de fresques décoratives³. Elles étaient, en effet, le complément indispensable de l'aménagement des pièces de réception et d'habitation dans les palais crétois et mycéniens. Les palais de Cnossos et de Phaestos comprennent un grand nombre de salles

1. La bibliographie des fouilles de Crète est déjà très étendue. Les documents ont été publiés dans les rapports de M. Evans (*Annual of the British School at Athens*) et dans ceux de MM. Halbherr et Pernier (*Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei*). Outre les articles de M. Pottier dans la *Revue de Paris* (15 février et 1^{er} mars 1902), nous signalerons les ouvrages suivants : Ronald Burrow, *The Discoveries in Crete*, 1907 ; — Angelo Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta*, 1907 ; — le P. Lagrange, *La Crète ancienne*, 1908.

2. Elle a été étudiée par M. Paul Girard, *La Peinture antique*, p. 97 et suiv., et par M. Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VI, p. 883-892.

3. M. Dussaud a caractérisé ici même l'ensemble de la peinture crétoise : (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 89 et suiv.). Voir aussi l'article de M. Salomon Reinach, *L'Anthropologie*, XV, 1904, p. 257 et suiv.

ou de chambres groupées autour d'une cour centrale. On y reconnaît les salles d'apparat, les appartements royaux ou princiers, avec leur *mégaron*, le quartier des femmes, sans parler des magasins et des communs. C'est une extrême complication d'étages, de couloirs, d'escaliers, de terrasses ouvrant sur le dehors, de puits de lumière destinés à éclairer les pièces du rez-de-chaussée. Ces palais semblent faits pour une vie à la fois luxueuse, commode et retirée, plus conforme aux habitudes des Orientaux qu'à celles des Grecs. A Phaes-



PEINTURE MURALE DU PALAIS DE TIRYNTHE

(Musée national d'Athènes.)

tos, le quartier des femmes donne une idée très nette de la recherche de l'agrément et du confortable — si l'on peut employer ce terme — qui avait présidé à l'arrangement des pièces. Dans le *mégaron*, des banquettes de gypse règnent autour des murs, qui ont conservé en partie leur enduit peint; près de là, une salle de bain; plus loin, une grande pièce avec un portique formant une sorte de véranda d'où la vue s'étend sur un admirable paysage que domine la crête neigeuse du mont Ida. Même multiplicité de pièces, de galeries, de terrasses, dans la villa d'Hagia Triada, le séjour d'été des seigneurs de Phaestos, construite sur une colline dont la mer baignait jadis le pied, là où serpente aujourd'hui le cours paresseux du Géros

Potamos, parmi la verdure des platanes et des pins sylvestres. On comprend aisément que, dans ces demeures princières, rien n'était négligé pour distraire les yeux par l'abondance des peintures et pour donner à ces pièces, souvent d'assez faibles dimensions, comme un caractère d'intimité. Si, à certains égards, les palais achéens de Mycènes et de Tirynthe diffèrent des palais crétois¹, si la vie paraît y avoir été plus resserrée, plus concentrée autour du *mégaron*, derrière les puissantes murailles qui en faisaient de véritables forteresses, les dynastes achéens n'y déployaient pas un moindre luxe, et c'était encore le pinceau du peintre qui contribuait à embellir leurs résidences.

Appliquées sur un enduit de plâtre, épais de 6 à 8 centimètres, qui recouvrait les murs construits en matériaux médiocres, moellons et briques crues, les peintures crétoises et mycéniennes étaient de véritables fresques. Les couleurs étaient posées au pinceau sur l'enduit, et parfois étalées au couteau. La palette du peintre comprend, pour les tons les plus usuels, le rouge clair ou sombre, le brun foncé, le noir, le vert, le jaune, et un bleu turquoise très agréable à l'œil. C'est le fond de plâtre qui donne la coloration blanche. Ainsi revêtues d'un crépi, les parois appelaient naturellement un très large emploi de la peinture, partout où s'offraient au pinceau du décorateur des panneaux ou des moulures. On a retrouvé à Cnossos les débris d'un plafond orné de spirales en relief, se détachant en blanc sur un fond bleu semé de rosaces bleues, jaunes et rouges, de l'effet le plus chatoyant². Les sujets décoratifs trouvaient leur place sur les panneaux, mais ne les couvraient pas tout entiers. Il fallait en quelque sorte draper complètement les murs, comme avec une tapisserie. Pour cela, les décorateurs avaient à leur service tout un répertoire de motifs de pure ornementation dont les fouilles de Crète et d'Argolide nous ont livré de nombreux échantillons. Ils étaient disposés en zones, entre des bandes peintes de couleurs variées; parmi ces motifs, les spirales, les rosaces, les volutes affrontées et une sorte de décor en imbrications reviennent très fréquemment³. Nous reproduisons ci-joint un spécimen de peinture ornementale provenant du palais de Tirynthe. Entre ces

1. Voir sur cette question: Noack, *Die homerische Palaeste*; — Duncan Mackenzie (*Annual of the Brit. School*, XI, 1904-1905, p. 181-223).

2. Fyfe (*Journal of the Royal Inst. of British Architects*, 20 déc. 1902, pl. 1).

3. Schliemann, *Tirynthe*, pl. v-xii; — Perrot, *Histoire de l'art*, VI, p. 330 et suiv.; — Fyfe, art. cité, p. 120, fig. 42, 43. — Voir aussi Durm (*Wiener Jahrbuch*, X, 1907, p. 66, fig. 21).

zones s'encadraient sans doute les fresques à sujets pittoresques et à personnages, les unes de grandes dimensions, formant comme de longues frises peintes, les autres plus petites, disposées soit en bandes plus étroites, soit en bordure des grands tableaux. Ce sont ces fresques qui doivent surtout retenir notre attention.

II

Les peintures des palais de Crète appartiennent à une période relativement tardive, qui comprend la fin du « minoen moyen » (*Middle Minoan*) et le début et le milieu du « dernier minoen » (*Late Minoan I et II*). L'art crétois a déjà derrière lui un assez long passé, et nous ne savons rien des fresques des anciens palais de Cnossos et de Phaestos auxquels ont succédé, entre les années 1900 et 1800, ceux que nous connaissons aujourd'hui par les fouilles anglaises et italiennes. Nous ignorons donc les origines de la peinture murale. Fort heureusement, la peinture céramique nous renseigne sur l'évolution de l'art du dessin ¹. Or, si l'on considère le groupe des belles poteries polychromes dites de Kamarès, on constate



FRAGMENT DE VASE PEINT DÉCOUVERT
A CNOSSOS
(Musée de Candie.)

que les peintres de vases s'orientent progressivement vers l'observation de la nature, abandonnant le dessin géométrique et abstrait qui s'impose à tous les arts primitifs. Tel vase polychrome de Kamarès, avec son élégant décor de lis d'eau et de rosaces, atteste un goût décidé pour l'ornementation florale ². Au début de la dernière époque minoenne, c'est-à-dire au temps où se placent plusieurs des peintures murales exhumées dans les fouilles, on voit triompher le décor végétal. Pour en serrer de plus près le dessin, les peintres sacrifient l'ancienne polychromie conventionnelle, et c'est avec un simple ton

1. La céramique crétoise a fait l'objet d'une étude de M. Duncan Mackenzie (*Journal of Hellenic Studies*, XXIII, 1903, p. 137 et suiv.).

2. *Annual of Brit. School*, IX, 1902-1903, p. 120, fig. 175.

noir, sur le fond lustré de la terre, qu'ils reproduisent librement des fleurs et des feuillages. La flore de la Crète, lis, fritillaires, crocus, anémones, leur fournissent leurs modèles. Un vase de Phylakopi est décoré de fleurs où l'on peut reconnaître des crocus ¹. Un curieux fragment de vase de Cnossos est orné de tiges fleuries qui paraissent être des pois-fleurs ². Il est hors de doute que cette évolution vers le naturalisme, si nettement accusée par la peinture céramique, se produit spontanément dans l'art crétois, et trahit un de



FRAGMENT DE PEINTURE MURALE A DÉCOR FLORAL
DÉCOUVERT A HAGIA TRIADA

(Musée de Candie.)

ses caractères les plus originaux, à savoir la préoccupation d'observer directement la réalité.

La peinture murale est entraînée dans le même mouvement. On peut constituer toute une série de fresques où s'épanouit le décor végétal, tantôt traité pour lui-même, tantôt associé à la figure humaine. Voici un fragment recueilli à Hagia Triada; avec une rare sûreté de dessin, l'artiste a jeté sur le fond clair des branches de lierre retombant d'un rocher, et une tige garnie de fleurs rappelant celles de la scabieuse ³. A Cnossos, M. Evans a trouvé un autre

1. *Excavations at Phylakopi*, p. 126, fig. 96.

2. *Annual of Brit. School*, IX, 1902-1903, p. 117, fig. 72.

3. *Mon. ant. dei Lincei*, t. XIII, pl. ix; — *Wiener Jahreshefte*, XI, 1908, p. 250, fig. 110 (Reichel).

débris de fresque montrant des lis, des herbes, des rameaux d'olivier, rendus avec le même sentiment naturaliste, et une frise de Phylakopi, représentant des lis peints en blanc sur fono rouge, s'harmoniserait fort bien avec nos tentures *modern style*¹.



FEMME ASSISE, PEINTURE MURALE DÉCOUVERTE A HAGIA TRIADA
(Musée de Candie.)

On peut rattacher au même groupe de peintures celles où le paysage sert de fond à des personnages. Une des plus anciennes, et qui date sans doute des premiers temps du second palais de Cnossos, est la *Fresque du Cueilleur de crocus*². Elle offre un véritable sujet

1. *Excavations at Phylakopi*, p. 76, fig. 64.

2. *Annual of Brit. School*, VI, 1899-1900, p. 45.

de genre. Dans un jardin fleuri de crocus, un jeune homme vient de faire sa cueillette de fleurs. Il est occupé à les disposer dans un vase dont le type rappelle celui des poteries de Kamarès. Le peintre a encore usé de tons conventionnels, car les chairs du jeune homme sont indiquées par un ton bleu pâle : c'est un *Blue Boy* dans toute l'acception du terme.

Une autre fresque provenant d'Hagia Triada évoque l'idée de la vie de loisir dans un décor champêtre¹. Parmi des fleurs et des plantes, une femme est assise sur un de ces bancs de gypse que nous connaissons par les fouilles, et qui invitaient au repos dans les salles de réunion et les pavillons des palais. Elle porte le costume habituel des dames crétoises, la jupe en forme de cloche qui a été trop souvent décrite pour que nous ayons à insister sur cette question de toilette. M. S. Reinach a analysé ici même les éléments du costume féminin en étudiant la figurine de faïence dite de la *Déesse aux serpents*². Dans la fresque d'Hagia Triada, la jupe est richement enluminée d'un ton bleu sur lequel se détachent des croix blanches où s'inscrivent des croix rouges. Sur les deux volants, le peintre a juxtaposé des rectangles bleus, blancs et rouges; il en résulte une étrange bigarrure dont ne s'offusquait point le goût des Crétoises, car on retrouve le même bariolage sur la jupe de la statuette où l'on a reconnu l'acolyte de la Déesse aux serpents. Ce morceau de fresque appartenait certainement à une composition étendue; mais comment la compléter? Le peintre avait-il représenté une de ces scènes religieuses que nous montrent si fréquemment les sceaux de terre cuite trouvés dans les fouilles? Ou bien, lointain précurseur de nos artistes du XVIII^e siècle, avait-il emprunté son sujet à la vie de loisir que menaient les dames du palais dans la résidence d'été des seigneurs de Phaestos? Le tableau est trop mutilé pour qu'il soit permis de se prononcer.

La *Fresque du Chat*, découverte à Hagia Triada par M. Halbherr, nous met sous les yeux un amusant sujet de genre³. Près d'un tronc d'arbre d'où sortent des branches de lierre, un oiseau, peut-être un faisan ou un coq de montagne, est tranquillement posé sur un terrain accidenté; mais derrière le bouquet de feuillage un chat sauvage le guette, les yeux fixes, le corps ramassé, tout prêt à bondir

1. *Mon. ant. dei Lincei*, XIII, pl. x.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 13.

3. *Mon. ant. dei Lincei*, XIII, pl. VIII; — *Wiener Jahreshefte*, XI, 1908, p. 245, fig. 108 (Reichel).

sur sa proie. Chose curieuse, on retrouve un motif analogue dans une peinture égyptienne de Beni-Hassan, où un chat, posé sur une tige de lotus, semble chasser des oiseaux de marais¹. Le peintre crétois s'est-il inspiré d'un modèle égyptien, à l'exemple du ciseleur qui, sur un des poignards trouvés dans la nécropole royale de Mycènes, a représenté des panthères poursuivant des canards sauvages au bord du Nil? Cela est possible. Tout au moins faut-il



LA FRESQUE DU CHAT, DÉCOUVERTE A HAGIA TRIADA

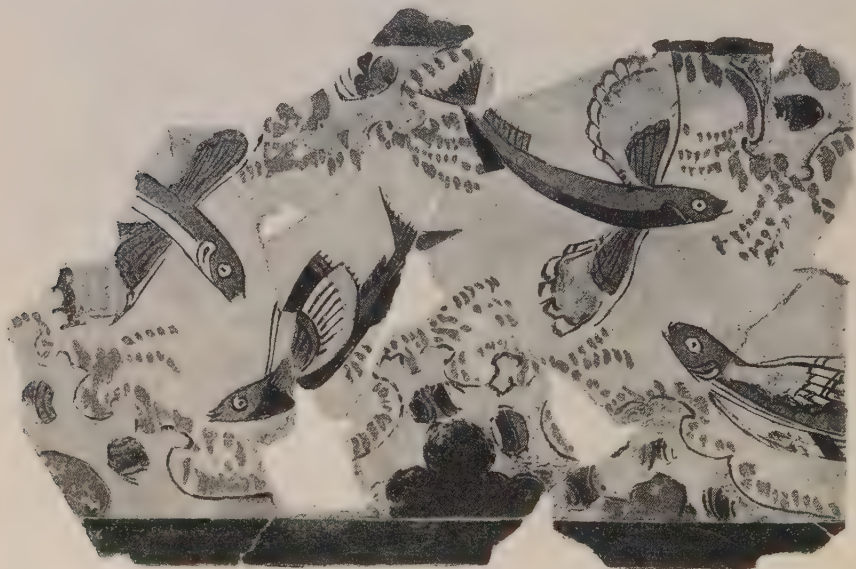
(Musée de Candie.)

reconnaître qu'il n'a nullement fait œuvre de copiste, et qu'il a traité ce petit épisode avec un singulier accent de vie.

Il serait facile de citer d'autres exemples attestant le goût des artistes crétois pour la représentation de la nature. Une des salles du palais de Cnossos, celle où l'on voit encore le siège de pierre bien connu des touristes sous le nom de « Trône de Minos », était ornée de quatre grandes fresques symétriquement disposées deux par deux. D'un côté, malgré le déplorable état de la peinture, on

1. W. Spiegelberg, *Geschichte der aegypt. Kunst*, fig. 32; — *Wiener Jahreshefte*, XI, 1908, p. 246, fig. 109.

discerne de véritables paysages, avec des palmiers, des plantes bordant les berges d'une rivière; de l'autre, deux beaux griffons du type mycénien, blasonnés de rosaces multicolores, sont couchés parmi de hautes herbes, sur un fond de verdure. Mais les peintres ne se bornent pas à observer le paysage et la flore terrestre; ils jettent un regard curieux sur cette faune de la mer à laquelle la céramique mycénienne empruntera tant de motifs de son répertoire. Rien de plus instructif, à cet égard, que la curieuse fresque découverte à Phylakopi, dans l'île de Mélos. Elle donne comme la vision



LA FRESQUE DES POISSONS VOLANTS, DÉCOUVERTE A PHYLAKOPI

d'un aquarium. Au-dessus des rochers et des coquillages qui garnissent la partie inférieure, évoluent des poissons volants, de l'espèce de ceux qu'on pêche encore aujourd'hui dans la Méditerranée et que les Grecs appellent le « poisson-hirondelle » (χελιδονόψαρι)¹. Le bleu et le jaune dominent dans cette peinture, gaie à l'œil, exécutée légèrement comme un lavis à l'aquarelle. Le corps des poissons est bleu, et leur ventre jaune; les mêmes tons alternent sur les coquillages; sur le fond, des touches bleu foncé semblent figurer des algues. Le dessin sûr et rapide, les tons clairs, posés par teintes plates, donnent une impression de japonisme. L'influence crétoise est manifeste, car on a retrouvé à Cnossos les éléments

1. *Excavations at Phylakopi*, pl. III.

d'un décor reproduisant le même sujet. Des poissons et des coquillages en faïence, recueillis dans une cachette du palais, ont permis à M. Evans de restituer un tableau en relief sur le modèle de la fresque de Phylakopi¹. S'il fallait d'ailleurs un nouvel argument pour affirmer que le peintre de Mélos se rattache à l'école des artistes crétois, il nous serait fourni par des peintures découvertes à Cnossos, dans la pièce dite le « Mégaron de la Reine ». Le morceau le mieux conservé montre deux dauphins traités avec le sentiment naturaliste



DAUPHINS, FRAGMENT DE FRESQUE DÉCOUVERT A CNOSSOS
(Musée de Candie.)

et la légèreté de tons qui caractérisent la *Fresque des Poissons volants*².

Décor floral, paysage, motifs marins, tels sont donc, dans ce premier groupe de peintures, les thèmes familiers aux artistes. Ainsi se révèle à nous un art très libre, qui observe la nature en toute indépendance et crée un genre dédaigné par la Grèce classique : celui du paysage. On peut se demander jusqu'où l'aurait conduit une évolution continue, si la civilisation égéenne n'avait été brusquement arrêtée par l'invasion des Doriens. Tout change, en effet, avec les Grecs. Ils apportent une esthétique différente, que domine la passion de la beauté humaine. En s'imposant impérieusement à l'attention des artistes, l'étude de la forme humaine leur fait

1. *Annual of Brit. School*, IX, 1902-1903, p. 68, fig. 46.

2. Dussaud (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 101).

oublier les autres ressources de la nature. S'il est vrai que la céramique ionienne du VII^e et du VI^e siècle, héritière des traditions mycéniennes, fait encore une place au décor floral¹, combien cette place est modeste en regard du riche épanouissement du paysage dans la Crète minoenne! Et comme l'élément floral prendra bien vite, sous le pinceau des Attiques, un caractère stylisé et conventionnel! Il faudra des siècles avant que le paysage apparaisse dans l'art grec avec les bas-reliefs pittoresques d'Asie Mineure.

III

Un autre groupe comprend les peintures à petite échelle, celles que les archéologues anglais appellent les « fresques-miniatures ». Elles semblent avoir été réservées pour la décoration des appartements privés, et plusieurs ont été trouvées à Cnossos dans ce qu'on croit être le quartier des femmes. Ces petits tableaux appartiennent en général à la dernière époque du palais (*Late Minoan*).

Il en est, dans le nombre, où les représentations d'édifices occupent une place importante, et il est à peine besoin de rappeler quels renseignements précieux elles nous apportent pour l'étude de l'architecture minoenne. Une de ces fresques provient d'une pièce située au-dessus des magasins dans la partie orientale du palais de Cnossos². Cernée dans le bas par une riche bordure de rosaces bleues et blanches et par des bandes jaunes et bleues, la peinture nous montre une rangée de colonnes de bois, revêtues d'un ton brun, se profilant sur un fond bleu. Dans chacun des chapiteaux est enfoncée une paire de doubles haches, le symbole bien connu du Zeus crétois³; des cornes de consécration sont placées au pied des colonnes. Le peintre a-t-il représenté une salle du palais ou un sanctuaire? La présence des doubles haches et des cornes de consécration atteste tout au moins que l'édifice a un caractère sacré, soit qu'il s'agisse d'un *mégaron* royal, soit que, suivant l'hypothèse de M. Evans, on doive reconnaître ici une chapelle destinée au culte.

Le même problème se pose au sujet d'une autre peinture-miniature, la *Fresque de la Chapelle*, découverte à Cnossos, dans une

1. Voir Pottier, *Catal. des vases du Louvre*, p. 504-505.

2. *Annual of Brit. School*, X, 1904, pl. II et p. 43.

3. Voir Evans, *Mycenaean Tree and Pillar Cult* (*Journal of Hellenic Studies*, XXI, 1901, p. 106 et suiv.).

chambre située au nord-est de la grande cour orientale¹. Elle montre une façade architecturale avec une division tripartite. A la partie inférieure règne la plinthe, formée de dalles de gypse, qui supporte l'édifice. La partie centrale est surélevée, grâce à un soubassement qui comprend d'abord une double rangée de pierres



LA PRESQUE DES COLONNES AUX DOUBLES HACHES
DÉCOUVERTE A CNOSSOS
(Musée de Candie.)

noires et blanches, disposées en échiquier, et une frise figurant deux demi-rosaces dans une armature de bois. Faut-il rappeler que nous connaissons de longue date ce type de frise par les découvertes de Mycènes et de Tirynthe²? Au-dessus de ce soubassement se dressent deux colonnes de bois, peintes en brun rouge sur un fond bleu, et

1. *Journal of Hellenic Studies*, XXI, 1901, pl. v, et p. 193, fig. 66.

2. Perrot, *Hist. de l'art*, VI, p. 547 et suiv.

au pied desquelles sont posées des cornes de consécration. Les deux parties latérales sont à un niveau plus bas. A droite, une colonne unique sur fond jaune, avec un entablement de bois où revient ce même décor en échiquier, qui paraît être l'imitation en stuc peint d'un travail de maçonnerie ; à gauche, même disposition, avec un fond rouge foncé. Nous n'avons là, d'ailleurs, qu'un morceau d'une composition étendue, bien faite pour provoquer l'étonnement.



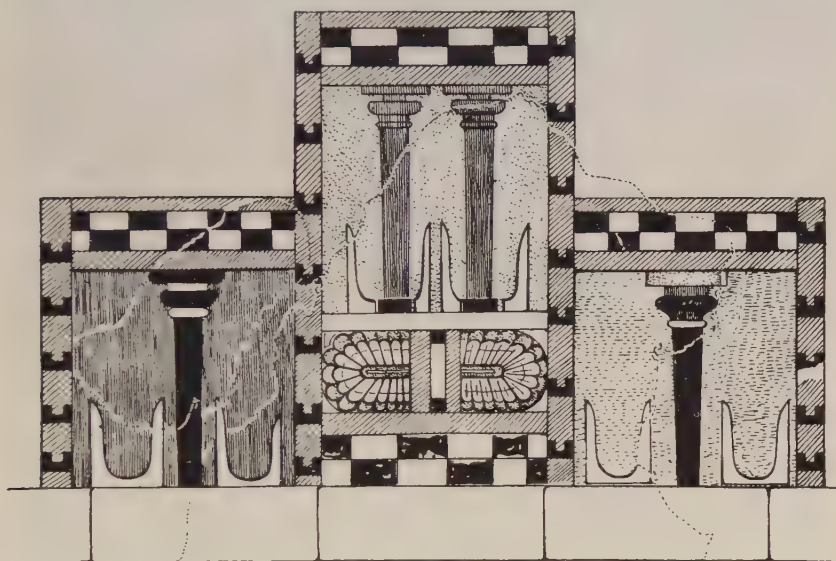
LA FRESQUE DE LA CHAPELLE, DÉCOUVERTE A CNOSSOS

(Musée de Candie.)

Cet édifice était le centre d'un tableau fourmillant de personnages. Dans la partie inférieure, sur un fond rouge, on aperçoit des têtes figurant une assemblée, tandis que des femmes sont assises à droite de l'édicule¹. Sans doute, le peintre avait représenté une foule réunie pour assister soit à une cérémonie religieuse, soit à une de ces fêtes royales dont les danses, les luttes, les *corridos* de taureaux constituaient les principaux divertissements.

1. La peinture a été restituée au musée de Candie. Cf. le croquis donné par Durm (*Wiener Jahreshefte*, X, p. 64-65, fig. 20). Une autre fresque inédite représente une scène analogue. Des têtes d'hommes sont peintes sur une zone à fond

La fresque de la Chapelle soulève bien des difficultés d'interprétation que nous n'avons pas le loisir d'examiner ici. La reconstitution de l'édifice est un problème qui n'a pas encore été définitivement résolu¹. Qu'il y ait là une grande part de convention, on n'en saurait douter; mais le peintre a-t-il voulu représenter une façade réelle, avec une division tripartite, ou bien une cella unique avec les faces latérales ramenées pour ainsi dire sur le même plan? Ce qui donnerait une certaine force à la première hypothèse, c'est l'analogie que présente cette façade avec celle du petit temple figuré sur



LA FRESQUE DE LA CHAPELLE, DÉCOUVERTE A CNOSSOS (RESTAURATION)

une plaque d'or de Mycènes². Peut-être avons-nous ici l'image d'un de ces sanctuaires élevés en plein air qui ne devaient pas manquer dans les annexes des palais.

On est frappé de la place prépondérante que les peintres font aux femmes dans ces fresques-miniatures. Elles occupent le premier plan, causant entre elles, très étranges et très modernes, avec leurs

rouge. Les femmes, peintes sur fond blanc, semblent causer entre elles avec animation.

1. Voir Fyfe, *Journal of the Inst. of Brit. Architects*, 20 déc. 1902, p. 113; — Noack, *Die homerische Palaeste*, p. 77.

2. Schliemann, *Mycènes*, fig. 423. Cf. Karo, *Altkretische Kultstätten* (*Archiv für Religionswissenschaft*, VII, p. 133). M. Dussaud (*Questions mycénienes*, p. 18) voit au contraire dans la peinture crétoise la reproduction d'un *mégaron* du palais. Cf. le P. Lagrange, *La Crète ancienne*, p. 59.

chevelures bouclées, leurs manches bouffantes, leurs corsages décolletés. C'est d'une composition de ce genre que provient un des plus curieux morceaux du musée de Candie, devenu bien vite populaire¹. Un profil aux traits provocants, un nez retroussé, une



BUSTE DE FEMME
FRAGMENT DE FRESQUE DÉCOUVERT A CNOSSOS
(Musée de Candie.)

petite bouche aux lèvres sensuelles et comme fardées d'un ton rouge, un œil démesuré, une chevelure flottante, d'où se détache sur le front une boucle tortillée rappelant les « crochets sur l'œil » des

1. *Annual of Brit. School*, VII, 1900-1901, p. 56, fig. 17.

coiffures du Directoire, tout cela compose une physionomie d'un accent singulièrement moderne. Ajoutez encore l'imprévu du costume : un corsage rayé de rouge, de bleu et de noir, et le large nœud de rubans attaché derrière la nuque, qui fait penser à une



BUSTE DE FEMME
PEINTURE MURALE DÉCOUVERTE A CNOSSOS
(Musée de Candie.)

mode du second Empire. L'étonnement a été grand devant cette figure, qui semble tracée d'hier par le crayon d'un humoriste. M. Ronald Burrow enregistre cette exclamation d'un archéologue : « Mais c'est une Parisienne ! » Une faubourienne, tout au plus, ont rectifié d'autres savants. C'est pourtant bien une Crétoise. Avec une pointe de ce maniérisme qui perce dans l'art minoen de la dernière

époque, le peintre a reproduit naïvement un type féminin très courant, et respecté les modes du temps. Cette coiffure bouclée, nous la retrouverons dans les peintures du sarcophage d'Hagia Triada. Ce nœud de rubans nous est connu par une reproduction en ivoire offerte en ex-voto à une divinité. L'artiste a été fort sincère, et peut-être est-ce cette absence de convention qui contribue à rendre si vivant ce portrait d'une quasi-contemporaine du roi Minos. Au reste, les mêmes caractères se retrouvent dans une autre figure de femme vêtue d'un corsage à manches courtes et d'une sorte de chemisette¹. A voir le mouvement des longues boucles de sa chevelure, on se rend aisément compte que c'est une danseuse prenant part à un *choros* dans quelque cérémonie religieuse.

C'est en effet un des traits dominants de la peinture crétoise que la curiosité avec laquelle elle observe la réalité. La vie de cour, les cérémonies rituelles, les divertissements pour lesquels étaient aménagées à Phaestos et à Cnossos de larges esplanades avec des gradins, voilà ce qu'elle se plaît à raconter. Parmi les éléments essentiels de ces fêtes, il faut certainement compter les *corridas* de taureaux. Les monuments de la plastique et de la glyptique, comme les sceaux d'argile et un remarquable cornet en stéatite de Phaestos², nous renseignent sur le goût des Crétois pour les courses de taureaux. A vrai dire, elles consistaient surtout en de périlleux exercices de voltige exécutés par des gymnastes sur l'animal lancé au galop; l'usage s'en était perpétué dans certains cantons de la Grèce, notamment en Thessalie, où les *taurokathapsies* ressemblaient fort aux courses crétoises³.

Les peintres y trouvaient matière à des scènes observées sur le vif. Un fragment de fresque de Cnossos représente, semble-t-il, un sujet qui rappelle de très près la scène de panneautage du taureau traitée avec tant de maîtrise sur un des gobelets d'or de Vaphio⁴. Sur un autre, on voit la tête d'un taureau chargeant, l'œil farouche; avec ses cornes peintes en bleu, elle parut à un des ouvriers de M. Evans être le portrait du diable. Mais la scène de *corrida* la plus imprévue nous est conservée par la *Fresque des Femmes toréa-*

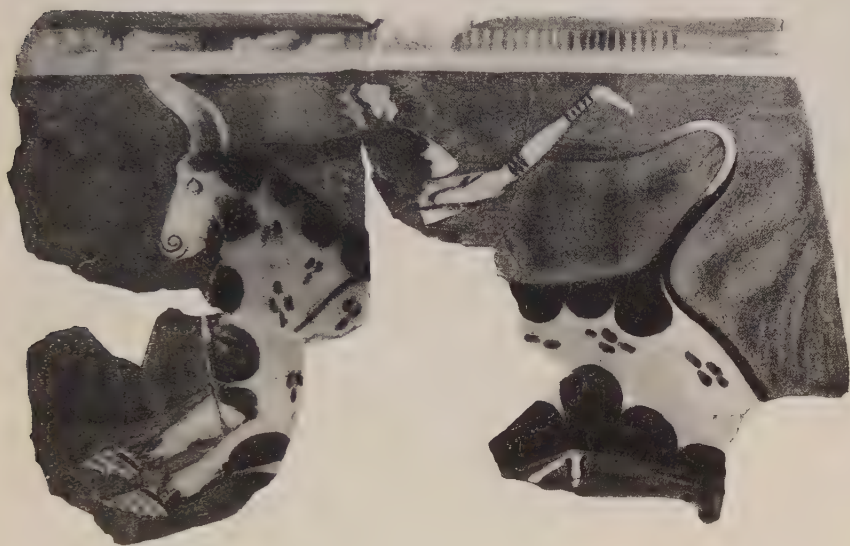
1. *Annual of Brit. School*, VIII, 1902, p. 55, fig. 28.

2. *Memorie dell' Istituto Lombardo*, 1905, pl. II; — Halbherr (*Rendiconti dell' Accad. dei Lincei*, XIV, 1905, p. 365).

3. M. Angelo Mosso rappelle que dans la province de Viterbe des exercices analogues sont exécutés par des gymnastes vêtus de courts caleçons (*Escursioni nel Mediterraneo*, p. 181).

4. *V. Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 185.

dors, restée inédite jusqu'à ce jour¹. Le tableau est complet : il a conservé son cadre formé d'un décor en écailles figurant des incrustations de marbres multicolores. Au centre, un taureau à la large encolure, à la robe tachetée, charge tête baissée. Sur son dos, un jeune garçon, dont les chairs sont peintes en brun rouge, exécute un saut périlleux, les jambes en l'air, tandis qu'une femme se tient debout derrière l'animal, les bras en avant, comme pour recevoir l'acrobate s'il venait à tomber de son côté. Cependant, une autre



SCÈNE DE VOLTIGE SUR LE TAUREAU
PEINTURE DÉCOUVERTE A TIRYNTHÉ

(Musée national d'Athènes.)

femme se livre à un dangereux exercice. Elle a saisi le taureau par les cornes, et, les pieds dans le vide au-dessus du sol, elle semble se faire porter à bras tendus. Les deux femmes toréadors ont le costume des lutteurs et des gymnastes, caleçons courts, ornés d'une bande à ornements jaunes, hautes bottines serrées autour des jambes par des lanières. On peut se demander à quelle catégorie sociale appartiennent ces femmes qui, au péril de leur vie, prennent part à la *corrida*. Faut-il y voir des professionnelles, ou des captives, ou des femmes livrées au prince de Cnossos par des pays tributaires ? Et dans ce cas, n'aurions-nous pas ici l'explication d'une légende sur

1. *Annual of Brit. School*, VII, 1900-1901, p. 94.

laquelle a travaillé l'imagination des Grecs, celle des jeunes gens et des jeunes filles d'Athènes sacrifiés chaque année à la férocité du Minotaure?

Quand les dynastes achéens de l'Argolide empruntent à la Crète sa civilisation et son art, les décorateurs de Mycènes et de Tirynthe ne font guère que suivre les traces des peintres crétois. Si leurs œuvres sont inférieures à celles de leurs devanciers, elles trahissent la même inspiration. On n'est pas surpris de retrouver dans une peinture de Tirynthe une scène de voltige sur le taureau¹. L'homme qui se tient sur le dos de l'animal, une main posée entre les cornes, un pied relevé en l'air, accomplit un exercice d'équilibre. Après la découverte des fresques crétoises, personne ne souscrira à une explication souvent acceptée, et suivant laquelle la scène représenterait une chasse au taureau, le chasseur courant à côté de l'animal, avec une perspective purement conventionnelle. Le sujet, la technique, le fond bleu sur lequel s'enlèvent les figures, tout est emprunté à la Crète; seule l'infériorité de l'exécution doit être mise au compte de l'artiste mycénien.

Il n'est pas jusqu'aux fresques-miniatures qui ne trouvent faveur à Mycènes. Nous citerons la petite peinture qui montre une scène de culte : deux femmes, portant la robe à volants des Crétoises, en prière devant une idole, une sorte de *palladion* constitué par un pilier de bois auquel est attaché un grand bouclier à double échancrure². Signalons encore un curieux fragment trouvé à Mycènes³ : trois êtres monstrueux à tête d'âne s'avancent en file, portant sur l'épaule une longue perche à laquelle étaient suspendus des accessoires de culte, sans doute des vases en forme de seaux, tels qu'on en voit dans les peintures crétoises. Ce sont les frères de ces démons zoocéphales si familiers à la glyptique minoenne, et dont elle paraît avoir emprunté le type à la Chaldée : créations fantastiques, figurant des démons d'ordre inférieur au service de la divinité, et qui disparaissent avec le triomphe de l'anthropomorphisme hellénique, non sans trouver encore un refuge dans certains cantons reculés de la Grèce, comme l'Arcadie⁴.

1. Schliemann, *Tirynthe*, pl. xiii.

2. *Ephéméris archéologique*, 1887, pl. x, 2; — Perrot, *Hist. de l'art*, VI, p. 889, fig. 440.

3. *Ephéméris arch.*, 1887, pl. x, 1; — Perrot, *ibid.*, p. 886, fig. 438.

4. Voir l'étude de M. Della Seta (*Rendiconti dell' Accademia dei Lincei*, XVII, 1908, p. 399 et suiv.).

IV

En offrant au peintre un champ plus étendu que celui des petits tableaux-miniatures, les grandes fresques lui imposaient des procédés de composition différents. Formant sur les parois des murs de longues zones semblables à des frises, elles se prêtaient à la représentation



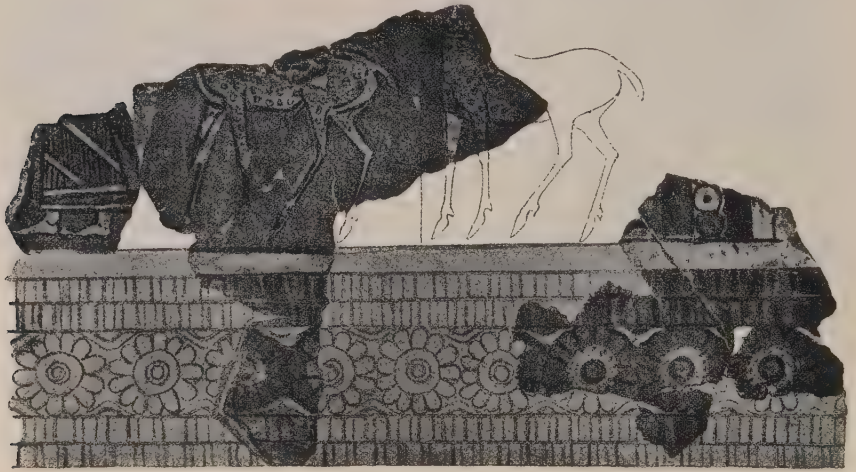
DÉMONS A TÊTE D'ANE, FRAGMENT DE FRESQUE DÉCOUVERT A MYCÈNES

(Musée national d'Athènes.)

de scènes à nombreux personnages, disposés en files comme dans les peintures égyptiennes. Et c'est bien, en effet, aux épisodes de la vie royale, cortèges, cérémonies de culte, scènes de chasse, réceptions de tributaires, que les peintres paraissent avoir emprunté leurs sujets. On peut voir au musée de Candie de nombreux fragments, où les figures sont de grandes dimensions et montrent des personnages ou des animaux marchant dans la même direction. Telle est la peinture découverte à Cnossos dans le corridor dit de la *Procession*. D'Hagia Triada proviennent de curieux morceaux: d'une part, un personnage suivi de deux daims, de l'autre, un joueur de lyre précédant un homme vêtu d'une longue robe qui porte, suspendus à une

perche, deux vases en forme de seaux¹. Des débris d'une fresque de Phylakopi nous ont conservé deux figures : un personnage assis, sans doute le seigneur du palais, vêtu d'un pagne multicolore, tenant d'une main une pièce d'étoffe, et un serviteur qui s'incline devant lui².

C'est une fresque de ce genre qui décorait à Cnossos un couloir voisin des propylées du palais. Il en reste une figure, presque grandeur nature, aujourd'hui bien connue sous le nom du *Porteur de vase*³. Un jeune homme se dirige vers la gauche, portant à deux



PERSONNAGE ET ANIMAUX, PEINTURE MURALE DÉCOUVERTE A HAGIA TRIADA

(Musée de Candie.)

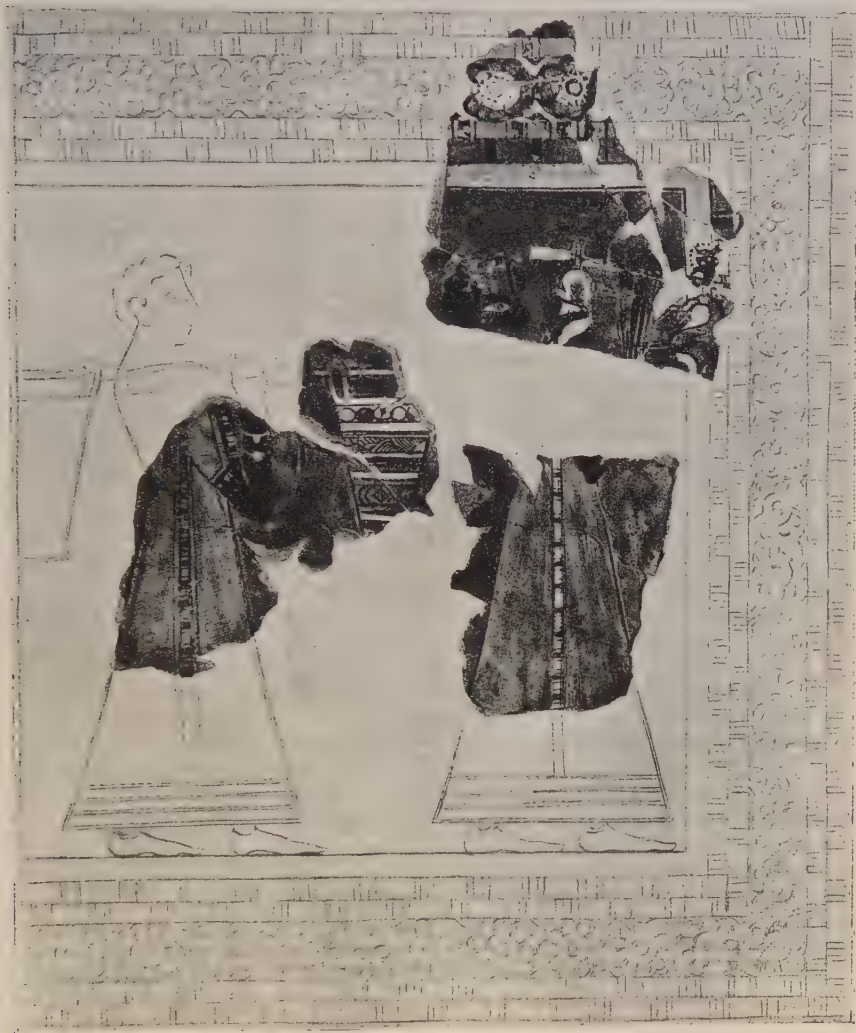
main, par l'anse et par la pointe, un vase en forme de cornet, qui est sans doute un objet d'orfèvrerie, car des filets jaunes sur fond bleu indiquent des incrustations d'or sur argent. Le porteur de vase a le torse nu; les chairs sont peintes en brun rouge. Un pagne historié de dessins serre ses reins; des bracelets bleus, un collier de même couleur complètent sa parure. Ce n'est pas sans curiosité qu'on examine le visage, pour y chercher les indices caractéristiques du type crétois. Or, les traits réguliers, la chevelure noire, abondante et bouclée, accusent un type nettement européen, où l'on a reconnu celui de la race méditerranéenne dite parfois « ibéro-insulaire »,

1. *Mon. ant. dei Lincei*, XIX, 1908, p. 74, fig. 22, p. 170, fig. 24.

2. *Eccavations at Phylakopi*, p. 72-73, fig. 61, 62.

3. Evans (*Monthly Review*, mars 1901, p. 124, fig. 6); — le P. Lagrange, *La Crète ancienne*, pl. I.

peuple de petite taille, à la peau brune, aux cheveux noirs, qui occupait les îles de la Méditerranée¹. Ce qui est sûr, c'est que, pour le type et le costume, le *Porteur de vase* offre les plus étroites ana-



DÉFILÉ DE PERSONNAGES, PEINTURE DÉCOUVERTE A HAGIA TRIADA
(Musée de Candie.)

logies avec certaines figures représentées dans les peintures de deux tombeaux égyptiens de la XVIII^e dynastie, ceux de Rekhmara et de

1. Voir Angelo Mosso, ouvr. cité, p. 275. Sur la question de la race, voir Dawkins (*Annual of Brit. School*, VII, p. 150-155); — le P. Lagrange, ouvr. cité, p. 114.

Senmout¹. On y voit défiler les envoyés du pays de Keftô, apportant au Pharaon des présents, vases d'or et d'argent, protomés de taureaux, tout à fait semblables aux objets de métal trouvés en Crète et à Mycènes. Nous savons ainsi que les Crétois ne sont autres que les Keftiou des documents égyptiens.

Si l'on peut placer les peintures de la tombe de Senmout vers 1530 environ, et celles du tombeau de Rekhmara vers 1500, la fresque de Cnossos appartenirait à une période assez voisine. Elle offre



PERSONNAGE ASSIS, FRAGMENT DE FRESQUE
DÉCOUVERT A PHYLAKOPI

d'ailleurs avec les peintures égyptiennes plusieurs points de ressemblance : pour le sujet d'abord, ensuite pour les procédés de composition, si, comme on peut l'admettre, elle représentait un cortège de serviteurs ou de tributaires, enfin pour la technique. Comme les peintres égyptiens, ceux de Crète usent de teintes plates; le contour des personnages, cerné par un trait, est rempli d'un ton uni, et la convention qui leur fait employer le brun pour les chairs des hommes, le blanc pour celles des femmes, leur est commune avec leurs confrères de la vallée du Nil. Là s'arrêtent d'ailleurs les res-

semblances. Pour le type et l'attitude, le *Porteur de vase* n'a rien d'égyptien. Ce personnage, qui marche le torse cambré, la poitrine saillante, est bien de la même famille que le beau *Chef aux plumes de coq*, cette surprenante figure modelée en gypse et montrant un chef crétois coiffé d'un casque à panache, la poitrine ornée d'un collier de fleurs de lis, s'appuyant sur son sceptre dans une fière attitude de commandement. Et la même liberté de mouvement apparaît dans une autre figure, ciselée en relief sur un vase en stéatite d'Hagia Triada: un chef, à la longue chevelure flottante, donnant des ordres à un officier qui l'écoute, immobile, l'épée au

1. Virey (*Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, t. V, fasc. 1: *Le Tombeau de Rekhmara*). Cf. Hall (*Annual of Brit. School*, VIII, p. 165).

poing¹. L'art auquel on doit de telles œuvres est assez maître de ses moyens pour s'affranchir de l'imitation servile des modèles égyptiens.

Ce n'est point aux fresques des palais que nous devons l'exemple le plus complet de la composition par zones. Nous le trouvons dans le décor du précieux sarcophage découvert à Hagia Triada, une des pièces les plus remarquables du musée de Candie. Suivant une coutume aujourd'hui bien connue, grâce à l'exploration méthodique des nécropoles de l'île, les Crétois ensevelissaient leurs morts dans de petits sarcophages de terre cuite, en forme de coffres munis de couvercles, où les corps étaient enfermés, les jambes repliées. Les fouilles faites à Milatos, à Zafer Papoura, à Palaikastro, ont livré bon nombre de ces sortes d'urnes funéraires, dont les faces sont couvertes de peintures, reproduisant le plus souvent un décor floral ou marin, auquel sont associés des emblèmes religieux². Contrairement aux habitudes courantes, le sarcophage d'Hagia Triada est en pierre, et, par sa richesse et son importance, la décoration se rapproche de la peinture murale beaucoup plus que de l'ornementation céramique³. Mesurant environ 1^m35 de longueur,



LE PORTEUR DE VASE
PEINTURE DÉCOUVERTE A CNOSSOS
(Musée de Candie.)

1. Angelo Mosso, *ouvr. cité*, p. 55-56, fig. 33-34.

2. Ces urnes ont été étudiées par M. Orsi (*Mon. ant. dei Lincei*, I, 1890). Un des plus beaux spécimens provient de Palaikastro (*Annual of Brit. School*, VIII, pl. xix).

3. Il a été publié par M. Paribeni (*Mon. ant. dei Lincei*, XIX, 1908, p. 1-86,

il est peint sur les quatre côtés. Sur les deux faces longues, les montants offrent un décor de spirales blanches et bleues; sur les deux plus petites, les dessins figurent assez bien des incrustations de marbres multicolores, où alternent les couleurs les plus usuelles, le jaune, le rouge, le bleu turquoise et le blanc. Les tableaux des faces principales s'encadrent entre d'opulentes bordures que termine une sorte de frange, si bien que la peinture donne l'impression d'une étoffe brodée recouvrant le sarcophage.

Considérons d'abord les longs côtés. Il n'est pas douteux, comme l'a démontré M. Paribeni, que les sujets soient empruntés au rituel funéraire. M. von Duhn a précisé encore et a reconnu ici la scène de l'évocation du mort. Pour suivre l'ordre logique de la composition, il faut commencer par celle des longues faces qui est la moins bien conservée. Le fond est divisé en trois compartiments, jaune à gauche, blanc au milieu, bleu à droite. La scène représente le sacrifice offert au mort, et accepté par la divinité chthonienne, la Gè crétoise, dont l'intervention est nécessaire pour que le défunt quitte son tombeau et se montre aux vivants. A droite est un autel décoré de spirales, avec une sorte d'entablement où s'alignent des têtes de rondins. Il est surmonté de cornes de consécration et ombragé par un olivier. Nous trouvons certainement là l'image exacte d'un de ces autels qui s'élevaient en plein air dans les enceintes sacrées ou dans les cours des palais. En avant, une hampe avec la quadruple hache sur laquelle est posé un corbeau, l'oiseau noir de la divinité du monde souterrain, qui apparaît comme son messager. Plus loin, une prêtresse, vêtue d'un corsage et d'une jupe de fourrure, debout devant une table d'offrande, accomplit un acte rituel, celui de l'invocation à la divinité; les deux mains étendues, elle consacre à la déesse chthonienne l'orge qui lui est offerte; dans le champ, une aiguière et une corbeille de fruits. Voici enfin, étendu sur une table, et lié avec des bandelettes rouges, le taureau immolé. Le sang coule de sa gorge dans un récipient; sous la table, deux daims couchés attendent leur tour. Dans la partie gauche s'avance un cortège de femmes en longues robes, probablement des pleureuses, précédées d'un joueur de flûte.

Sur la seconde des grandes faces, la composition est également fragmentée en trois épisodes, et, pour que l'indication soit plus nette, le tableau est divisé en trois compartiments; le fond est bleu



SARCOPHAGE PEINT DÉCOUVERT A HAGHIA TRIADA
(Musée de Candie.)

pour celui du milieu, blanc pour les deux autres. En commençant par la droite, on voit la façade architecturale d'un tombeau à coupole, devant laquelle se tient debout un personnage, étroitement serré dans un vêtement blanc moucheté de rouge; c'est l'image corporelle du mort apparaissant devant la porte du tombeau. L'édicule à trois degrés, ombragé d'un palmier, qui s'élève près du mort, est sans doute destiné à recevoir les offrandes. Plus loin commence le panneau à fond bleu. Il est occupé par trois porteurs d'offrandes, le



SCÈNE DE SACRIFICE
PEINTURE DU SARCOPHAGE DÉCOUVERT A HAGIA TRIADA
(Musée de Candie.)

torse nu, et vêtu seulement d'une sorte de large sac qui s'attache à la ceinture; la forme de ce vêtement, les stries rouges et noires dont le fond blanc est parsemé, permettent de songer à une fourrure d'animal, et comme les prêtresses portent le même costume, il est vraisemblable qu'il a un caractère rituel. Des trois porteurs, le premier tient à deux mains une barque aux extrémités recourbées; les deux autres tiennent deux jeunes taureaux que le peintre, par tradition d'école, a représentés dans l'attitude de la course, la queue battant l'air, les jambes allongées, comme s'ils galopaient dans une *corrida*. Si l'on ne considère que les deux motifs du mort devant le tombeau et de l'offrande de la barque, il est difficile de ne pas évoquer le souvenir des monuments égyptiens. Les bas-reliefs et les peintures funéraires montrent fréquemment la momie du

mort dressée devant la tombe, et il est peu de sépultures dans la vallée du Nil où l'on ne trouve soit l'emblème de la barque, soit une réduction de l'esquif qui doit porter le défunt dans son suprême voyage. Mais voici plus loin une scène de culte dont le caractère est



PERSONNAGES SUR UN CHAR
PEINTURE D'UNE DES PETITES FACES
DU SARCOPHAGE D'HAGIA TRIADA

(Musée de Candie.)

essentiellement crétois. Deux obélisques en forme de troncs de cyprès dépouillés de leurs feuilles, et surmontés chacun d'une quadruple hache sur laquelle est posé un oiseau noir et jaune, se dressent sur des socles. Un grand cratère d'argent incrusté d'or est placé entre les deux troncs; une prêtresse, vêtue comme la précédente d'un corsage et d'un jupon de fourrure, y verse du sang, contenu dans un seau. La libation est sans doute faite à la déesse chthonienne, dont le cyprès est l'emblème, et la disposition du vase permet de croire que, par une ouverture pratiquée dans le fond, le liquide rouge s'écoule dans le sol. Derrière la prêtresse, s'avance une femme, portant deux seaux suspendus à une perche, et suivie d'un joueur de lyre.

Il est assez difficile de saisir le lien qui réunit aux deux scènes principales

celles dont sont décorées les petites faces: d'un côté, un char à deux chevaux, monté par deux femmes, de l'autre un char attelé de deux griffons, conduit par une femme qu'accompagne un personnage coiffé d'une sorte de béret surmonté d'une longue plume; un oiseau à huppe, posé sur l'aile d'un des griffons, est tourné vers le char. Faut-il, avec M. Paribeni, reconnaître dans le personnage

au bérêt le fantôme du mort, et dans l'oiseau l'image de son âme ? Le peintre a-t-il représenté le voyage du défunt s'acheminant sur son char aérien vers les régions célestes ? S'il en était ainsi, les peintures du sarcophage traduiraient tout un ensemble de rites funéraires et de croyances relatives à la vie future. Sur les grandes faces, c'est l'évocation du mort à qui l'on apporte des offrandes ; mais, pour qu'il apparaisse devant la porte du tombeau, il faut encore que la déesse du monde souterrain soit favorable, et, sous la forme de libations sanglantes, reçoive ce qui lui est dû. S'il était vrai que l'artiste eût représenté sur les petits côtés la migration de l'âme, il y aurait entre les croyances des Crétois et celles des Égyptiens des analogies fort étroites, qui s'expliqueraient par une sorte de syncrétisme religieux où l'on ferait facilement la part de l'Égypte. Mais à supposer que certaines pratiques égyptiennes, comme celle de l'offrande de la barque, aient pénétré en Crète, le rituel garde une physionomie purement crétoise. Le costume des prêtresses, la forme des autels et du tombeau, les emblèmes



LE CHAR AUX GRIFFONS
PEINTURE D'UNE DES PETITES FACES
DU SARCOPHAGE D'HAGIA TRIADA

(Musée de Candie.)

du culte, tout nous ramène dans l'île de Minos. Par suite, on ne saurait exagérer la valeur documentaire de ces précieuses peintures, qui nous font entrevoir les idées des Crétois sur la vie d'outre-tombe. Elles semblent déjà faire pressentir celles des Grecs dans l'épopée homérique. Entre cette scène de l'évocation du mort, et l'épisode de l'*Odyssée* où Ulysse, immolant un mouton et une brebis

noirs, fait apparaître le fantôme de Tirésias, ne découvre-t-on pas de curieuses analogies ?

V

En signalant les principales œuvres de la peinture minoenne et mycénienne, nous avons plus d'une fois rappelé le souvenir des monuments égyptiens. Dans quelle mesure en a-t-elle subi l'influence ? Ce n'est là qu'un des aspects d'un problème plus général, celui des origines de la civilisation crétoise. Que doit la Crète à l'Orient asiatique, et qu'a-t-elle reçu de l'Égypte ? La question s'est posée dès les premières découvertes. Tandis que M. Evans inclinait à donner à l'Égypte un rôle prépondérant, d'autres savants faisaient valoir les droits de la Chaldée. L'emploi des tablettes de terre cuite pour l'écriture, l'usage des cachets, certains symboles religieux, comme le pilier et la colonne, semblent en effet attester une réelle parenté entre la civilisation de la Crète et celle de la Chaldée¹. D'un autre côté, les rapports de la grande île avec l'Égypte ont été directs et fréquents². Il nous suffira de rappeler des faits bien connus : la découverte d'une statuette égyptienne dans la cour du palais de Cnossos, celle des cartouches royaux d'Aménophis III et de la reine Tii à Hagia Triada et à Mycènes, l'analogie de certaines industries crétoises, faïences, objets incrustés de cristal de roche, avec celles de l'Égypte. M. Ronald Burrow a fort bien expliqué cette double influence, en remarquant justement que la Crète faisait en réalité partie de l'Orient, et que la civilisation s'y est développée dans les mêmes conditions, tout en contractant des formes qui lui appartiennent en propre.

En ce qui concerne la peinture, la solution du problème apparaît avec une certaine clarté. Que la Crète ait emprunté beaucoup à l'Égypte, cela ne semble pas douteux. Pour la technique³, pour la convention qui distingue par un ton de chair différent les hommes et les femmes, pour certains procédés de composition, l'apparentage est évident. Mais, à d'autres égards, l'originalité de la peinture crétoise reste entière. Le trait essentiel qui la caractérise, c'est un goût décidé

1. Pottier (*Revue de Paris*, mars 1902).

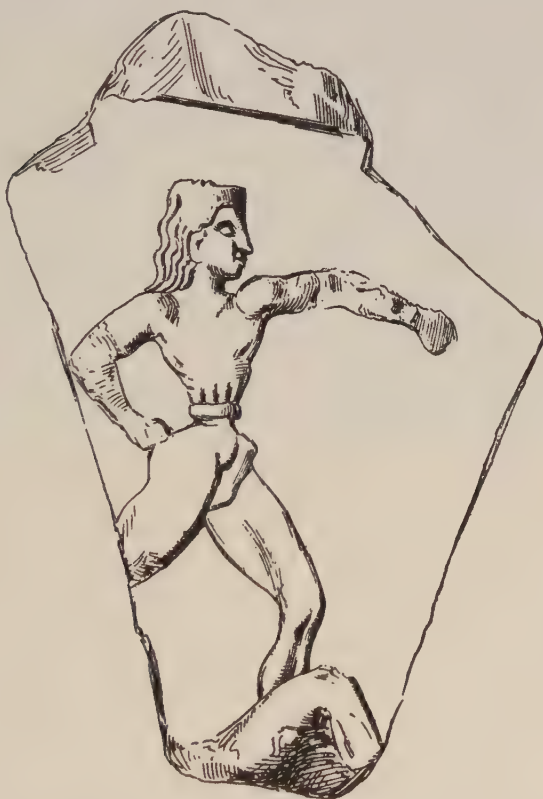
2. Voir Evans (*Egypt Exploration Fund, Arch. Report*, 1899-1900, p. 60) ; — Della Seta (*Rendiconti dell' Accad. dei Lincei*, XVII, 1908, p. 42-43).

3. Voir les remarques faites au sujet de la peinture mycénienne par Pharnakowsky (*Revue archéologique*, XXXI, 1907, p. 375).

pour l'observation de la réalité. Quel que soit le sujet, elle en cherche les éléments dans la vie. Le peintre crétois est réaliste ; il s'inspire de ce qu'il voit, scènes de culte, fêtes, divertissements des habitants du palais, et c'est du même œil curieux et sincère qu'il interroge la nature pour reproduire la forme d'une fleur ou le jet d'une branche de feuillage. Sans doute, la peinture murale ne nous a pas conservé de morceau comparable, pour le mouvement et la verve de la composition, au célèbre *Vase des moissonneurs*¹. Elle proclame cependant la même liberté de conception et le même sentiment naturaliste. C'est un art vraiment personnel, observateur, épris de la vie, qui a fleuri dans la Crète minoenne, et s'est prolongé dans l'Argolide achéenne où il manifeste ses derniers efforts, pour disparaître sous la poussée des invasions helléniques.

MAX. COLLIGNON

1. V. reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. I, p. 89.



LUTTEUR, FRAGMENT DUN VASE EN STEATITE TROUVÉ A CNOSSOS

(Musée de Candie.)

ALBERT MAIGNAN

(1847-1908)



ÉTUDE POUR
« LE DANTE RENCONTRANT MATILDA »
DESSIN PAR ALBERT MAIGNAN

Au Salon de cette année 1909 la Société des Artistes français a voulu consacrer une salle tout entière, la salle XVI, à une exposition rétrospective des œuvres du peintre Albert Maignan. Il avait été un des vice-présidents de la Société; il s'était dévoué à elle, comme il se donnait à ses amis, de tout son cœur : elle lui a payé justement sa dette de reconnaissance. La veuve, les élèves et les amis d'Albert Maignan ont disposé là quelques-unes des toiles les plus célèbres et les plus remarquables du maître disparu. L'occasion est bonne pour rendre ici à sa mémoire et à son talent un dernier hommage.

I. — L'HOMME

Tous ceux qui ont eu l'honneur de connaître et d'approcher Albert Maignan ont gardé de lui un souvenir ineffaçable. L'homme, chez lui, était parfaitement simple, cordial et généreux. Sa physionomie, si expressive et si parlante, ne mentait pas : elle annonçait, elle respirait la franchise et la loyauté. Sous un abord quelquefois un peu bourru, sous des manières un peu brusques, quand il était absorbé ou distrait par sa pensée, car il méditait volontiers, il dissimulait une âme très tendre et très jeune; il mettait autant de soin, autant de coquetterie délicate et instinctive à cacher sa bonté, que

d'autres mettent d'empressement à l'étaler. Il n'allait pas au-devant des sympathies banales et ne prodiguait pas son amitié; il avait horreur des effusions inutiles; mais son affection, qu'il ne séparait pas de son estime, était sûre, comme sa parole; on pouvait, en toute occasion, compter sur lui. Très indépendant de situation et de caractère, les honneurs ne le tentaient pas; il avait méprisé de bonne heure la vaine notoriété, qui est si peu de chose, qui ne prouve rien, qui coûte plus de démarches ou d'intrigues qu'elle ne vaut. L'opinion du public ne lui était pas indifférente: elle touche toujours un artiste; mais il lui préférait silencieusement d'abord le témoignage de sa propre conscience, la secrète approbation de son propre goût, puis le suffrage de quelques connaisseurs, de quelques amis, qu'il essayait de contenter et qu'il était naïvement heureux d'avoir satisfaits. La richesse, la vogue, la vente facile et fructueuse ne lui disaient rien; son ambition était plus haute et plus désintéressée: il ne songeait qu'à se développer lui-même, à enrichir son œuvre par le libre exercice de son art. Très apprécié de bonne heure par ses confrères, par ses égaux, il a obtenu toutes les récompenses que peut souhaiter un artiste, sans en avoir sollicité aucune. Si la dernière, l'entrée à l'Institut, lui a manqué, c'est qu'il est mort la veille même de l'obtenir.

Ceux qui n'ont pas connu Albert Maignan l'ont accusé fausement d'être susceptible et irritable. Il ne l'était pas. La louange délicate et brève lui faisait plaisir; la critique ne le blessait que si elle était injuste et malveillante: elle l'offensait alors comme un déni de justice ou une marque de jalousie. Lui-même ne pouvait pas être jaloux: il n'aurait pas su. Son âme, fière et candide, était fermée aux petites compétitions, aux rivalités mesquines; on l'entendait parler avec la joie la plus franche du talent de ceux qu'il admirait, des dons de leur nature ou du mérite de leur effort. Sans fuir le monde, où il avait tout ce qu'il faut pour tenir et pour marquer sa place, il aimait surtout à vivre chez lui, dans son bel atelier de la rue La Bruyère ou dans sa villa et dans son jardin de Saint-Prix. Cette villa de Saint-Prix, « le Bois Notre-Dame », était sa retraite de prédilection, l'asile et l'enclos de son rêve. Là, auprès de la chère compagne de sa vie, avec des amis et des élèves de son choix, entouré d'objets d'art qu'il avait amoureusement rassemblés, il passait, à la belle saison, des heures très douces. Il entendait à peine la rumeur confuse et assourdie de la capitale; il était loin des hommes et du bruit; il avait devant lui de beaux horizons; son âme, pleine de

poésie, entrait en intimité avec la nature; son esprit, qu'il ne cessait pas de nourrir, s'élevait à la contemplation ou se détendait dans le recueillement. Ce silencieux, qui aimait tant à rêver, avait aussi des gaités et des rires d'enfant, des saillies brusques et vives, des façons originales et familières de sentir et de s'exprimer, du caprice, une verve moqueuse, de la fantaisie... Il riait le premier de ces fusées légères, de ces traits sans méchanceté, sinon sans malice, qui lui échappaient. J'entends encore sa voix joyeuse et mordante; je revois son sourire, qui éclairait tout...

II. — L'ARTISTE

La renommée si légitime d'Albert Maignan est de celles que le temps confirmera. Ses qualités très diverses apparaîtront mieux quand on prendra la peine de juger la suite et le progrès de son œuvre.

On peut être un peintre sans être un artiste. On remplace alors la culture d'esprit, si nécessaire pourtant à l'artiste complet, la pensée, la méditation, qui font seules les œuvres fortes, tantôt par une sorte d'instinct fruste et génial, tantôt par une technique savante et très exercée, tantôt enfin par une virtuosité brillante qui excite et amuse la mode mais qui ne lui survit pas. L'artiste, chez Albert Maignan, — et ce n'est pas un reproche mais un éloge — est encore supérieur au peintre. La vocation de peindre s'était de bonne heure éveillée en lui, presque à son insu. Comme un autre grand artiste, le sculpteur Paul Dubois, également fils de notaire, sa famille l'avait destiné à l'étude du droit; il s'y engagea pour lui faire plaisir; il l'abandonna bientôt pour céder à sa nature et pour obéir à ses goûts. Il entra dans l'atelier de Luminais, peintre d'histoire trop oublié, trop dédaigné aujourd'hui, élève de Troyon et de Cogniet, qui a formé lui-même d'excellents élèves. On comprend que la peinture d'histoire, si estimée, si honorée chez nous et par laquelle on faisait toujours débiter les jeunes peintres ait d'abord attiré Albert Maignan. Elle rend d'ailleurs le plus grand service à un jeune artiste qui veut apprendre son métier : elle lui donne le goût de l'exactitude, de la recherche; elle l'exerce et le force à composer; elle l'initie à l'art difficile des évocations. On commençait toujours, jadis, par la peinture d'histoire, comme on écrivait, au sortir du collège, une tragédie ou un drame historique en cinq actes et en vers.

Je crois avoir entendu dire à Albert Maignan qu'il avait eu un

moment l'idée d'illustrer les *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry. Quel dommage qu'il n'ait pas donné suite à son idée ! Il avait le sens et le goût du pittoresque, du détail précis et, comme disent les peintres, amusant, de la couleur vraie, de la restitution historique ; il aurait gardé aux légendes et aux figures de ce passé mérovingien



PORTRAIT D'ALBERT MAIGNAN ET DE M^{me} ALBERT MAIGNAN, PAR L'ARTISTE

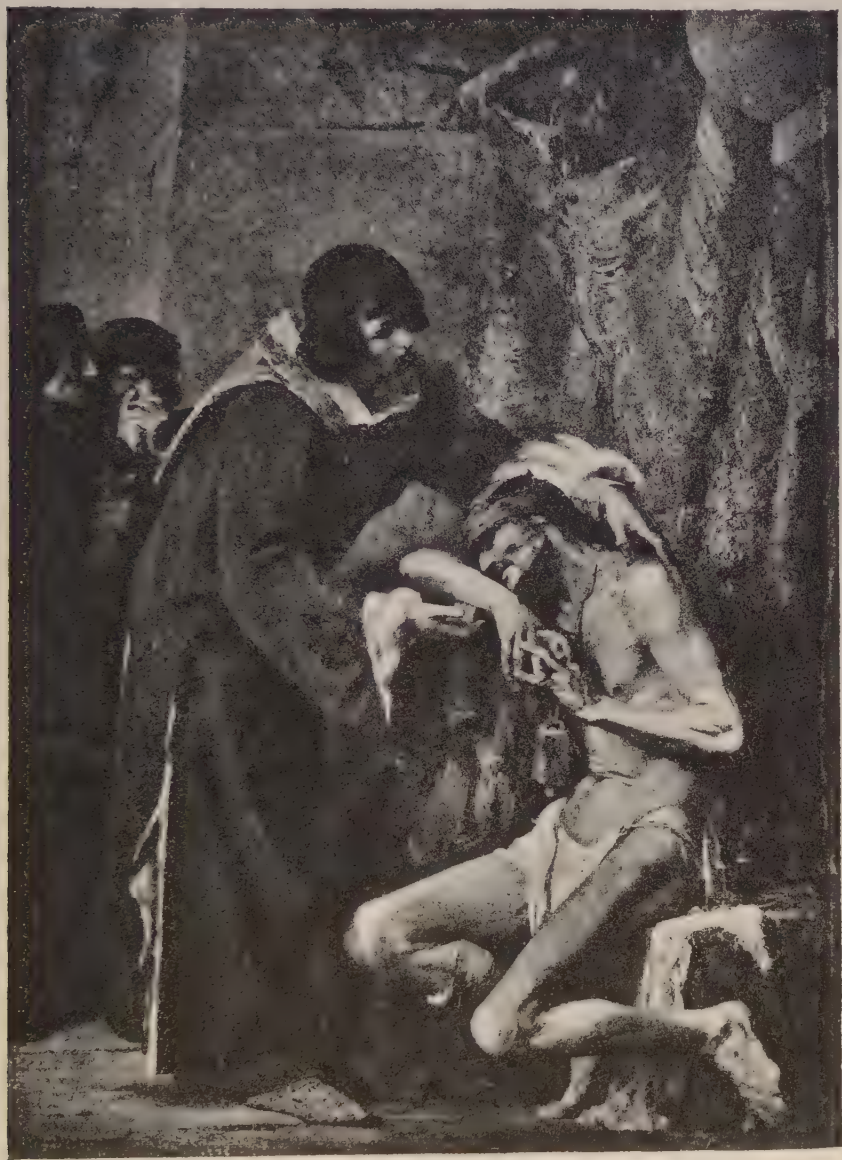
la naïveté archaïque qui les embellit. Il en a donné la preuve dans ses premiers tableaux, qui furent le premier essai de son art et la première révélation de son talent : *Louis IX console un lépreux* (Salon de 1878, musée d'Angers) ; *Derniers moments de Chlodobert* (Salon de 1880, collection du Cercle artistique et littéraire). Déjà, dans ces premiers tableaux, Albert Maignan, qui était un homme de méditation, complète l'image par le sentiment et par la pensée. *Louis IX consolant un lépreux*, ce n'est pas seulement un tableau et une leçon d'histoire du moyen âge, une évocation scrupuleuse des temps dispa-

rus, c'est encore une leçon de pitié humaine, de charité. Tout le pathétique du tableau est dans cette antithèse émouvante, très bien sentie et très bien rendue par le peintre : d'une part le manteau royal, la grandeur d'un roi qui fut un saint, de celui dont le sire de Joinville, le bon sénéchal, nous a raconté les aumônes, les vertus, et qui ne croyait pas déroger, qui croyait au contraire obéir à la loi divine et légitimer sa couronne en semant autour de lui les bonnes œuvres, en séchant des larmes; d'autre part, les haillons et la détresse d'un misérable, d'un paria, d'un rebut de l'humanité. La bonté souveraine, apitoyée par la plus affreuse et la plus hideuse des misères : voilà le sens profond du tableau, qui prend ainsi la valeur et l'accent d'une parabole. Ce même sentiment — et je ne crois pas que le peintre soit diminué par la sensibilité, discrète et touchante, de l'artiste, — on le retrouve dans une autre toile, qui est aujourd'hui au Petit Palais, dans les collections de la Ville de Paris : *Le Christ appelle à lui les affligés*. Sans emphase, sans effusion vaine et tapageuse, sans arrière-pensée d'aucune sorte, Albert Maignan, qui avait une âme si compatissante, nous montre là, en homme attentif à la vie et à la destinée, tout ce que la vie a de douloureux, la destinée d'inexorable, et ce qu'il doit entrer d'acceptation, chrétienne ou stoïque, dans cette vertu, si nécessaire à notre pauvre espèce : la résignation.

C'est surtout, je crois, à partir de 1886 et des années suivantes, à l'âge de quarante ans environ, qu'Albert Maignan, qui avait mûri, au rebours de tant d'autres, dont la vie est un éternel recommencement et qui la passent à se répéter, donna vraiment toute sa mesure. Trois choses surtout, et il était le premier à s'en rendre compte, agirent sur lui : l'Italie et Venise en particulier, qui fit décidément sa conquête et le posséda; les longs séjours dans sa villa de Saint-Prix et son intime et profonde communion avec la nature; par-dessus tout la chère et heureuse influence de celle qui était fière de porter son nom, dont je ne veux parler ici, sur sa demande même, que discrètement, et qui fut son amie, son inspiratrice et sa muse.

Nous sommes toujours, dès que le sens artistique s'est éveillé et précisé en nous, les disciples de nos préférences. Elles nous révèlent et nous expliquent à nous-mêmes; elles nous conseillent et nous dirigent; elles nous aident à faire sortir de nous des puissances endormies, insoupçonnées, qui, sans elles, resteraient latentes et inactives. La lumière de Venise enchantait les yeux d'Albert Maignan. Le charme mélancolique et captivant de cette reine déchue, à demi

morte dans son linceul et si belle encore, de ses canaux, de ses gondoles, de son silence, de son histoire même, qu'il savait très



LOUIS IX CONSOLE UN LÉPREUX, PAR ALBERT MAIGNAN
(Musée d'Angers.)

bien, toucha l'imagination et la sensibilité du peintre érudit et poète, d'une manière profonde. Certaines villes ou certains paysages que nous rencontrons sur notre chemin, dans la traversée de la vie,

ne sont-ils pas pour nous comme des amis dont la connaissance nous agrée et nous profite, dont le commerce et l'entretien nous laissent ensuite plus riches et plus complets, quand nous nous sommes accrus, pour ainsi dire, de ce qu'ils nous ont donné? Les peintres de Venise, Tiepolo par exemple, regardés chez eux, furent pour Albert Maignan d'autres maîtres que Luminais ou tel et tel autre. Il prit là-bas une notion plus fine et plus délicate de l'harmonie des tons, une intelligence plus subtile des jeux de l'ombre et de la lumière, une vision plus éclatante et plus suggestive de la Beauté. Venise est si loin de la Sarthe (le pays d'origine d'Albert Maignan) et de Paris même, où manquent les deux Lido, le Lido di Malamocco et le Lido di Palestrina, la place Saint-Marc et l'Adriatique! A Saint-Prix, sous les beaux ombrages de son jardin à l'italienne, devant le paysage charmant qui s'allongeait sous ses yeux, Albert Maignan reçut d'autres impressions. Il y prit le sens et l'amour des harmonies virgiliennes, des colorations du matin et du soir, des aspects changeants du ciel, de la terre et des feuillages, suivant l'heure, la saison et l'atmosphère, de la concordance intime qui s'établit toujours entre le paysage que nous regardons, qui nous fait rêver, et la couleur de nos pensées. Enfin une chère société, la plus délicieuse, la plus nécessaire, lui révéla toutes les harmonies des âmes.

A partir de ce moment, — et il y a presque toujours un moment pareil, qui dure plus ou moins longtemps, dans une vie d'artiste, — il ne cessa plus d'être en progrès.

Albert Maignan — c'était une des richesses de sa nature — se renouvelait constamment. Il déroutait un peu le public, qui aime assez qu'un artiste fasse toujours la même chose, ait un genre et une manière bien arrêtés, parce que lui-même le retrouve et le reconnaît d'année en année; il déconcertait, il effarouchait certains critiques, qui aiment assez, eux aussi, qu'un peintre se ressemble et se répète, parce qu'il leur donne ainsi une occasion ou une excuse pour se répéter; il plaisait en revanche aux vrais connaisseurs d'art en se découvrant à eux sous un nouvel aspect et en leur donnant un plaisir nouveau. Albert Maignan sentait bien — un artiste véritable n'ignore jamais ces choses-là — qu'il avait élargi sa manière, que son invention était devenue plus riche, son coup de pinceau plus sûr et plus souple, sa palette plus nuancée. Trois de ses grandes toiles de ce temps-là : *Les Voix du tocsin* (Salon de 1888, musée d'Amiens), *La Naissance de la Perle* (Salon de 1890), *Carpeaux* (médaillon d'honneur du Salon de 1892, musée du Luxembourg), sont

de véritables chefs-d'œuvre. Les *Voix du tocsin*¹, comme la *Cloche* de Schiller, sont tout un poème. On m'a dit, et je crois la chose très vraisemblable, qu'Albert Maignan en avait eu la première idée lors d'une visite au clocher du village de Saint-Prix. A voir de près la charpente qui soutient les cloches, les cloches elles-mêmes, « ces âmes de bronze », dont la voix porte si loin, pour jeter dans l'espace une joie, une plainte ou un appel, pour annoncer une fête, un deuil ou un incendie, le penseur avait suggéré au peintre l'idée d'une allégorie. Mais ce n'est plus l'allégorie d'autrefois, surannée, froide et artificielle ; c'est un symbole vivant et moderne. Le tocsin est mis en branle par des mains robustes. On croit entendre, on entend réellement, avec le peintre, qui nous intéresse et nous associe au drame de sa vision, les voix vibrantes du bronze animé ; chacun de nous, sans un grand effort d'imagination, puisque celle du peintre travaille pour lui, les interprète à son gré. L'Art ici remplit toute sa tâche. Il donne une expression plus éloquente et plus imagée que la nôtre à des émotions humaines ; il dit pour nous, mieux que nous n'aurions su le faire, ce que nous sentions confusément ; il s'interpose entre nous et la réalité pour agrandir le réel, pour nous transporter au-dessus et au delà, pour en faire jaillir, à l'aide des formes et des mouvements, tout ce qu'il contenait de vérité ou de poésie. — *La Naissance de la Perle* est un autre mystère. Nous pénétrons cette fois, par une nouvelle allégorie, jeune et charmante, dépouillée de tous les oripeaux usés de l'ancienne mythologie, dans les secrets de la nature ; nous voyons la Perle sortir radieuse et vivante,

Comme autrefois Vénus de l'écume des flots,

du creuset invisible, de l'écrin mystérieux où la mer l'a lentement élaborée ; nous entrons mieux, comme le voulait Léonard de Vinci, dans l'intelligence des choses ; nous saisissons, en une minute, tout ce qu'il a fallu de temps, de patience, d'industrie à l'ouvrière éternelle, la Nature, dont nous ne sommes trop souvent, nous autres, que les interprètes maladroits ou les imitateurs inhabiles, pour créer un miracle de beauté.

C'est peut-être son *Carpeaux*² qu'il faut admirer le plus et qui,

1. V. héliogravure dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. II, p. 22, d'après le dessin de l'artiste.

2. V. héliogravure dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. I, p. 464, d'après le dessin de l'artiste. — La *Gazette* a encore reproduit d'Albert Maignan, d'après ses dessins : *Frédéric Barberousse aux pieds du Pape* (1876, t. I, p. 725), *L'Attentat d'Anagni* (1877, t. II, p. 75).

du reste, au Salon de 1892, excita la plus vive admiration. On n'a pas assez rendu justice à ce chef-d'œuvre d'Albert Maignan, dont l'idée seule est originale et saisissante. Le sculpteur fatigué par la vie, épuisé par la lutte, a fini sa tâche. Il est content de son œuvre et il a le droit de sourire à ses créations, aux filles de son génie, mais la mort va venir le prendre tout à l'heure. Il rêve... Les figures de son groupe de la *Danse* sont autour de lui : elles occupent, elles enchantent sa dernière pensée; elles le remercient de leur avoir donné l'immortalité. Une d'entre elles se détache et s'anime; à côté de ses sœurs de pierre, elle a les colorations roses de la vie; c'est elle qui va poser sur le front du maître, comme une consolation à ses tristesses, comme une récompense pour ses peines, le laurier d'or de la gloire, la couronne des victorieux dont le nom ne périt pas... C'est encore un symbole et une pensée. Je ne crois pas être infidèle à la mémoire de mon ami en traduisant ainsi, avec des mots insuffisants, ce qu'il a voulu faire et ce qu'il a fait. Mettez, si vous voulez, un autre nom à la place du nom de Carpeaux, imaginez une autre entente du tableau, un autre arrangement des figures; peu importe; l'idée, très neuve et très belle, suffit à remplir la toile, à créer en nous une illusion et une émotion. Nous assistons, comme Albert Maignan l'a voulu, aux derniers moments, au rêve suprême d'un grand artiste. Cette page d'histoire de l'art, d'évocation pathétique et instantanée, renferme pour nous un drame complet. Qui sait si notre cher Albert Maignan ne pensait pas secrètement à lui-même, à ses efforts, à ses espérances, à sa propre vie? Pour exprimer son culte fervent de l'Art impérissable il avait trouvé cette vision admirable de l'artiste expirant, visité, consolé, couronné par son œuvre préférée, par celle qui doit immortaliser son nom, au moment même où il va s'endormir dans le grand repos.

L'Absinthe (Salon de 1895), *La Fortune passe* (Salon de 1895, musée de Reims), sont aussi des allégories. Si ce mot revient toujours sous ma plume, c'est qu'il y eut toujours, je crois, chez Albert Maignan un poète et un peintre symbolistes que ses contemporains n'ont pas suffisamment aperçu. Nous voyons, en général, et nous regardons, même les plus attentifs et les plus avertis d'entre nous, d'une manière trop rapide et trop étourdie. Devant un artiste de la conscience et du scrupule d'Albert Maignan, il faut, si nous voulons être justes, devenir plus graves et plus recueillis. Quand le public, ce qui arrivera, j'espère, prochainement, pourra voir toute la série, si intéressante et si diverse, de ses études préparatoires; quand il

verra, depuis le premier jet, la première ébauche, la longue suite de ses efforts, de ses recherches, de ses tâtonnements; quand il



LA NAISSANCE DE LA PERLE, PAR ALBERT MAIGNAN

comprendra tout ce qu'il y eut de labeur ininterrompu, de patience acharnée, dans sa poursuite, non pas du succès et de l'effet, mais de l'idéal qu'il s'était proposé d'atteindre; quand il saura tous les scrupules, inquiets et infinis, que coûtait au peintre un tableau qu'il

voulait rendre digne d'être regardé, il aura pour lui une estime et un respect qui ajouteront encore à sa renommée. Albert Maignan concevait très vite et, comme un autre, s'il l'avait voulu, il aurait pu exécuter très rapidement; mais il avait la haine de l'improvisation et il se défiait, à l'excès peut-être, de sa facilité même. Cette méfiance dont il souffrait quelquefois et que lui reprochaient ses amis ne venait pas chez lui de l'amour-propre, du désir de paraître à son avantage et de triompher; elle naissait d'un sentiment plus noble et plus rare : la peur exagérée, mais délicate, d'être inférieur à sa tâche, de trahir son rêve et de se contenter trop aisément. On n'est un artiste qu'à ce prix, mais le public ne s'en doute pas et ceux qui s'en aperçoivent, rivaux ou critiques, oublient trop souvent de le dire.

Familier avec le symbole, Albert Maignan était fait pour la peinture décorative. Il y réussit du premier coup, dès qu'il prit la peine de s'en occuper. Il a fait pour le château de Versoix, pour l'hôtel de M. Homberg, pour le foyer de l'Opéra-Comique, où malheureusement ses peintures s'abîment, pour la salle des Fêtes de l'Exposition de 1900, pour la coupole de la chapelle commémorative de l'incendie du Bazar de la Charité, pour la gare de Lyon, pour le palais du Sénat, des plafonds, des frises, des panneaux, des cartons de tapisseries, où il y a des morceaux excellents, pleins d'invention, d'ingéniosité, de fantaisie. Car il avait aussi ce côté-là. Sa verve joyeuse et amusée se plaisait à tout, s'exerçait sur tout. Une fleur, un coquillage, un coin d'aquarium, suffisait à éveiller son regard, à mettre son crayon ou son pinceau en mouvement.

Dans ses dernières années, il inclinait vers un autre genre. Il rêvait de petits paysages familiers où il eût encadré son rêve d'arrière-saison, sa vie domestique, de scènes d'intérieur, — coin de terrasse ou coin d'atelier, — de portraits intimes. C'est là, sans doute, si le pinceau n'était pas tombé de sa main, qu'il eût exprimé à sa manière, discrètement, toute la tendresse contenue de son âme exquise, tout le cher bonheur qu'il éprouvait à sentir, à aimer, autour de lui, les êtres et les choses qui lui tenaient le plus au cœur et qu'il enveloppait de son affection. Il ne se fût pas étalé, comme tant d'autres, car il y a en peinture et en littérature des indiscretions fâcheuses qu'Albert Maignan ne pouvait pas souffrir; il se fût révélé ou plutôt laissé entrevoir, tel qu'il était, sous un de ses aspects les plus souriants et les plus aimables. Ceux qui l'aimaient le plus, c'est-à-dire ceux qui le connaissaient le mieux, l'auraient

reconnu là tout entier et le chagrin de l'avoir perdu aurait été, non pas consolé, mais allégé par cette illusion de retrouver un peu de lui.

III. — ALBERT MAIGNAN ET SES ÉLÈVES

Albert Maignan fut un maître comme il y en a peu. Tous ses élèves sont d'accord là-dessus et, à sa mort, l'unanimité de leurs regrets a prouvé, mieux que nul autre témoignage, l'étendue de la perte qu'ils faisaient en lui. J'ai eu l'honneur de m'entretenir de lui avec quelques-uns de ses élèves; j'ai reçu leurs confidences encore émues. Si je tiens à citer ici MM. Avy, Georges Bergès, Etcheverry et Zo, ce n'est pas seulement pour les remercier, c'est pour ajouter la compétence et l'autorité de leur témoignage à ce que j'avais recueilli moi-même de divers côtés.

Albert Maignan, je ne saurais rien dire de mieux, traitait ses élèves comme ses enfants. Son premier souci — et c'est là d'abord qu'on reconnaît un bon maître — était de respecter l'originalité des autres. Loin de contraindre ses élèves par une discipline rigide, d'étouffer leurs tendances, de les asservir à des procédés, il voulait que chacun se développât librement dans le sens de sa nature; il donnait à chacun, sans raideur et sans orgueil, les conseils qu'il croyait devoir lui convenir le mieux et lui profiter le plus. A cette heure si délicate des débuts où il faut manier les jeunes gens que l'on veut conduire d'une main souple et amicale, il préférait les encouragements aux sévérités. Comme tous ceux qui réservent leur sévérité pour eux-mêmes, il était accueillant, indulgent et doux. Les progrès de ses élèves de prédilection étaient une joie pour lui; leurs succès qu'il les aidait à mériter et à obtenir, une récompense; il demandait pour eux ce que personne autrefois n'avait demandé pour lui.

Il les recevait chez lui, à Paris et à la campagne; il les faisait profiter, souvent à leur insu, de son expérience, de ses relations, de ses amitiés, de son influence... « Je lui dois, m'écrivait l'un d'eux, de m'avoir donné le courage d'affronter les tâches difficiles et de me les avoir montrées d'assez haut pour que j'y aie trouvé l'intérêt essentiel de ma vie. — Je lui dois encore d'avoir eu pour moi une bonté vraiment paternelle dont le charme m'a si souvent touché et réconforté. — Je me rappelle avec émotion, entre mille souvenirs, nos promenades de cinq à sept heures, le soir, dans les bois environnant Saint-Prix où il recevait en été, dans une intimité char-

mante, ceux qu'il aimait à appeler ses enfants; les longues conversations sur la peinture¹, sur les défauts de chacun de nous, sur ses qualités, conversations vivantes, brusquement interrompues par des enthousiasmes soudains devant la beauté du ciel mourant, l'arabesque d'un buisson, la délicatesse d'une harmonie, devant des riens où son originale fantaisie découvrait des œuvres à venir... »

Quand on laisse derrière soi une œuvre d'artiste comme celle d'Albert Maignan; quand on laisse au cœur de ses élèves et de ses amis de tels souvenirs, on mérite de survivre, après avoir si noblement et si utilement vécu.

HENRI CHANTAVOINE

1. Albert Maignan parlait d'art et il était capable d'en écrire, à l'occasion, mieux que personne. Il avait tout ce qu'il faut; le savoir, le goût, l'émotion et l'indépendance pour être, s'il l'eût voulu, un critique d'art, théoricien ou salonnier, des plus compétents. Vos lecteurs n'ont pas oublié sa collaboration à *la Gazette* et le *Salon* qu'il écrivit pour nous en 1897.



EXPOSITION DE PORTRAITS DE FEMMES

A BAGATELLE



MARIE-ANTOINETTE CONDUITE A L'ÉCHAFAUD,
CROQUIS PAR DAVID

(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.)

Portraits de femmes sous les trois Républiques, — l'idée était ingénieuse, artificielle sans doute, mais neuve, capable d'attirer un public que l'on sollicite, à la fois, de tant de côtés. On imagine facilement à quels développements elle se prêtait. La physionomie des héroïnes les plus célèbres est très imparfaitement connue. Le rapprochement de documents épars pouvait autoriser des conjectures, des identifications. Il eût été piquant aussi d'appeler l'estampe, le portrait peint, le buste, à définir les types sociaux féminins, types dont les caractères apparaissent plus tranchés et plus variés dans les périodes de

crise. C'était, par ailleurs, une occasion de confronter des modes, des parures et de fournir un complément partiel à l'Exposition du Costume actuellement ouverte au Musée des Arts décoratifs. Enfin, au-dessus de ces points de vue, dont aucun n'est exclusif, il y avait le souci esthétique. Puisque l'on annonçait une exposition historique, il fallait, par des séries ingénieusement composées, rendre sensible l'évolution de l'art du portrait, marquer les grands courants, exalter les maîtres glorieux, mettre en lumière des maîtres dédaignés.

Ainsi conçue, l'Exposition aurait intéressé, à la fois, l'icôno-

graphe, le sociologue, l'historien du costume, l'historien d'art et l'amateur. Mais elle aurait exigé un soin, une patience, une ingéniosité et une prudence dont, à Bagatelle, on ne s'est pas armé. Il a paru suffisant aux organisateurs d'avoir trouvé un titre; pour le reste, ils se sont reposés sur la complaisance de quelques collectionneurs, de quelques artistes, de quelques marchands aussi. S'ils ont escompté la visite des personnes élégantes qu'attirent également une demi-heure de promenade esthétique et le thé pris, aux accords d'un orchestre tzigane, dans un cadre merveilleux, ils ont fort bien calculé. On pouvait viser plus haut.

Au moins s'ils s'étaient tenus dans les termes de leur programme! Mais il suffit de lire les dates inscrites sur les œuvres exposées pour mesurer la négligence, l'absence de contrôle qui ont régné ici. Sans doute il était légitime d'offrir le portrait d'une femme célèbre sous une République, même dans un ouvrage antérieur ou postérieur au régime républicain. L'effigie d'Émira Sergent, sœur de Marceau et femme du graveur et Conventionnel Sergent, méritait d'être rappelée, encore que gravée à Venise en 1808. Le nom de Madame Adam patronnait le portrait de Juliette Lamber, peint sous le second Empire. Mais à quel titre figurent ici des toiles de François-Hubert Drouais, mort en 1775? Pourquoi ce portrait de Madame Greuze, peint par son mari vers 1760? Sur un portrait de Claude Dubufe, je lis 1814; sur un Boilly, 1817; sur une miniature de Bouvier, 1819. La réplique de *Corinne*, par Gérard, a été peinte après 1822. Le portrait de Madame Haudebourt-Lescot (1784-1845) date au moins du Consulat. Voici une gravure de Dien, 1833, d'après un dessin d'Ingres, de 1825; Calamatta a deux gravures, l'une de 1831; l'autre de 1840; Devéria, une lithographie de 1833. Fay et Winterhalter, 1853; Bénouville et Gavarni, 1855; Ary Scheffer, 1857; Étex, 1858; Raffet, 1860; M. Bracquemond, 1863; Lehmann, 1865, nous conduisent, par étapes, à travers le second Empire. Cette liste longue est incomplète : dans un cabinet où sont exposées vingt-deux estampes, je me suis, en cinq minutes, assuré que plus de la moitié auraient dû être évincées. Les portraits d'une infante d'Espagne par Goya, d'une princesse de Courlande par Angelica Kauffmann, de lady Hamilton par Romney, portent au dernier degré cette extraordinaire confusion.

Ai-je besoin de faire observer qu'aucune des dates que je viens de relever n'a été portée sur le catalogue? Ce catalogue répond à l'Exposition : comme elle, il a été rapidement préparé. Incomplet, les

noms les plus connus y sont estropiés ; la mention de la nature des œuvres est souvent omise, parfois erronée. Pour les estampes, tantôt le nom du dessinateur est oublié, tantôt celui du graveur. Aucune indication de dimensions n'est fournie. C'est, en somme, un détestable instrument de travail.

Selon l'usage, les attributions données par les propriétaires ont été respectées. Il n'est guère possible, en effet, de recourir à la complaisance d'un collectionneur et de le blesser dans ses illusions. Mais il est d'usage aussi, pour les organisateurs, de dégager, dans une note, leur responsabilité et de prévenir le public. Cette précaution scientifique n'a pas été jugée nécessaire¹. Des visiteurs non avertis admireront, en toute confiance, des portraits de Madame Roland, de Charlotte Corday, de Théroigne de Méricourt, qui auraient, peut-être, quelque peine à défendre leurs titres. Le buste de terre cuite sous lequel on a accolé intrépidement les noms de Madame Roland et de Pajou a vraiment belle allure. Cette tête vive, intelligente, belle et sensuelle, est modelée avec maîtrise ; la patine ajoute à la séduction. Quel dommage que Charles Vatel nous ait avertis de la pénurie de documents authentiques sur l'Égérie des Girondins ! Ni le vicomte de Reiset, ni M. Marcellin Pellet n'ont, semble-t-il, connu le buste en terre cuite donné à Marin et où l'on a vu Théroigne de Méricourt dans l'éclat de sa beauté triomphante. « Elle avait, écrit Georges Duval dans ses *Souvenirs sur la Terreur*, cités par M. de Reiset, « elle avait un minois chiffonné, un air malin qui lui allait à ravir, un de ces nez retroussés qui changent la face des empires. » L'attribution est, au moins, vraisemblable. Par contre, M. Marcellin Pellet a publié le seul portrait authentique pris de Théroigne à la Salpêtrière, et le morceau blafard attribué ici à Prud'hon nous inspire une grande suspicion. Il faut probablement rejeter toutes les « *Charlotte Corday* » de Bagatelle. Une seule image bien vague et indécise, celle du peintre Hauer, nous conserve à Versailles les traits de l'héroïne.

*
* *

Ce long réquisitoire achevé — et il nous est apparu qu'il était nécessaire, — parcourons les salles de l'Exposition. Nous savons

1. Il faut espérer que la Société de l'Histoire de l'Art français soumettra ce catalogue à l'examen critique qu'elle a fait subir au catalogue de l'Exposition des Cent pastels (*Bulletin de la Société*, 1908).

qu'il ne jaillira de cet examen aucune impression d'ensemble et qu'il serait imprudent de chercher à formuler des vues générales. Du moins trouverons-nous, parmi beaucoup de morceaux médiocres, quelques pages significatives ou de premier ordre.

David, qui triomphe aux Cent Portraits, est représenté par des œuvres maîtresses célèbres. Le portrait de la marquise d'Orvilliers (1790) est peint avec un besoin de vérité, une franchise, une bonhomie, une joie visible; le modèle a un abandon quasi démocratique. Le portrait de la baronne Jeannin, fille de l'artiste, ébauché vers 1812, celui, moins poussé encore, de la marquise de Pastoret, ajoutent à d'autres intérêts celui de mettre à nu les procédés techniques. La méthode d'empâtement dans les clairs, de frottis dans les ombres, y apparaît nettement; pour incomplète qu'elle soit, elle a une spontanéité singulière.

Plus important que ces toiles mêmes est le croquis, célèbre mais rarement exposé en public, où David a fixé les traits de Marie-Antoinette conduite au supplice. M. Maurice Tourneux l'a magistralement analysé dans un livre récent¹ : « Les yeux mi-clos éblouis par le soleil d'octobre (l'un d'eux, dit-on, avait été atrophié par l'obscurité et l'humidité du cachot), le torse tiré en arrière par les liens qui retenaient les bras, la reine se raidit dans un suprême effort, sa lèvre a encore ce pli impérieux particulier à la race des Habsbourg et que les pamphlétaires du temps ont maintes fois signalé. »

La supériorité de David s'affirme quand on l'oppose aux pratiques de son élève Gérard. Combien est froid le portrait de la marquise de Catelan! La réplique de *Corinne*, peinte à la manière d'un tableau d'histoire, est d'une facture lourde, ampoulée. Seul le portrait de la baronne Pierlat témoigne de la maîtrise de l'artiste. Il évoque le rapprochement avec certains portraits acides d'Ingres, — d'Ingres dont nous ne verrons nulle peinture ici! Gros a trouvé en M^{lle} Méze-ray le modèle désiré pour son pinceau abondant, vivant et lâché.

En opposition à ce groupe, Prud'hon. L'esquisse du portrait de M^{me} Jarre, — le portrait, on le sait, est au Louvre, — souligne les procédés d'un artiste qui, d'une ébauche peinte en grisaille en pleine pâte, faisait, par une progression insensible, surgir le charme et la vie.

1. *L'Art et les Mœurs en France*, Paris, Laurens, 1909, p. 152. M. A. Marty a publié un fac-simile du croquis dans *La Dernière année de Marie-Antoinette*, 1908.

Danloux, qui est aujourd'hui à la mode et auquel on prête, avec trop d'aisance, des œuvres d'allure et de style très différents, dans un portrait ovale aux demi-tons d'un gris argenté; Vestier, avec le portrait de M^{me} Lermoyez (1804) fort curieux de présentation et d'accessoires; Lemonnier, par un probe portrait de sa femme;



PORTRAIT DE M^{me} DE VERNINAC
BUSTE EN TERRE CUITE PAR CHINARD
(Appartient à S. A. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch.)

Ducreux par un dessin de l'an VI; M^{me} Labille-Guiard, M^{me} Vigée Le Brun, par des œuvres nombreuses sinon importantes, affirment, chez plusieurs des contemporains de David, des allures indépendantes ou la persistance des méthodes du XVIII^e siècle. Le curieux camaïeu de Boilly, *L'Optique*, est un ouvrage mixte, portrait à la fois et tableau de genre.

Le buste en marbre de M^{me} Lucien Bonaparte, par Houdon, a une allure sévère, presque archéologique. C'est, au contraire, la grâce qui signe les bustes donnés à Marin, Chinard ou Pajou. Je ne reviens pas sur la prétendue « *Théroigne de Méricourt* ». Le portrait de M^{me} de Verninac, la sœur d'Eugène Delacroix, est d'un charme exquis; il est daté de l'an X. La coupure du buste, le parti pris des draperies, la liaison avec le pied sont d'une invention parfaite. Le buste de M^{me} Allut par le « citoyen » Pajou est d'une conception plus traditionnelle, mais les draperies le datent, et aussi l'allure décidée, virile, de la physionomie.

*
* *

Nous devrions, en toute logique, franchir d'un bond un espace de cinquante années, mais on nous a ménagé la transition. Claude Dubufe, Belloc et Brochard, soutenus par quelques estampes de Calamatta, de Devéria, de Célestin Nanteuil, nous acheminent vers le milieu du siècle. Ils auraient pu partager cet honneur avec des artistes plus glorieux.

Claude Dubufe, fondateur de la dynastie, eut la destinée qui devait, à travers le siècle, suivre son fils et son petit-fils. Il fut l'objet des sarcasmes de la critique et le favori de la bourgeoisie. Deux portraits plaident ici sa cause. La facture en est pauvre, lisse, le métier le plus banal, avec des effets enfantins; mais cela garde une certaine sincérité, une bonne foi, sensible surtout, comme il était naturel, dans le portrait de la femme du peintre, et cela n'est ni prétentieux, ni tapageur. Les bourgeoises qui s'adressaient au « Raphaël de la rue des Lombards » et qui posaient devant lui en si simple appareil, avaient moins de coquetterie que n'en montrent leurs petites-filles.

La belle M^{me} Belloc, peinte par un mari évidemment amoureux, nous était déjà connue par le grand portrait du Louvre.

Nous arrivons à la seconde République, et nous la cherchons presque en vain. Pourtant, au Salon de 1848, les portraits féminins ne manquèrent pas. Ils étaient signés par Chassériau, par Hippolyte Flandrin, par d'autres peintres alors en renom : Pérignon, Brune, Cornu, M^{me} Sophie Rude. A la sculpture figuraient des bustes de Duret, de Dantan jeune, de Clésinger. Aucun de ces noms ne se rencontre à Bagatelle. Par compensation, on nous offre deux portraits de George Sand. L'un d'eux, la gravure bien connue de Calamatta (1840), représente l'écrivain, l'apôtre, majestueuse, avec une dignité

presque théâtrale. L'autre est une pochade de Delacroix, image in-



PORTRAIT DE M^{me} JULES HOCHET, PAR HENRI LEHMANN
(Appartient à M^{me} du Breull de Saint-Germain.)

time, non du romancier génial, mais de la femme et de l'amie ¹. On

1. Gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 326.

sait que George Sand, à son tour, a tracé de Delacroix un croquis nerveux que Dargenty a publié¹.

Etex et Pradier représentent la sculpture du milieu du siècle. Le buste d'Etex (1858), avec sa construction bizarre, presque barbare, attribuée à Caroline Duprez van den Heuvel une physionomie dont un portrait par Alexis Fay (1853) souligne la déformation. La statuette de Pradier est d'un intérêt extrême; elle figure Louise Colet, la « muse » de Flaubert, et est vraiment représentative d'une période remarquable du féminisme; c'est aussi un exemple des premiers efforts tentés dans la petite sculpture.

Trois œuvres caractérisent le second Empire. De Winterhalter, un spécieux et séduisant portrait de la princesse Woronzoff (1853); il évoque la société cosmopolite, les fêtes, le tapage de la Cour. Lehmann, en l'absence d'Ingres, de Flandrin, d'Amaury Duval, représente seul cette école sévère qui poursuivait, à travers le réseau des lignes, l'extrême véracité. Auteur du portrait de la princesse Belgiojoso qui fit scandale par son implacable analyse, il est ici austère sans outrance. M^{me} Hochet (1865), coiffée comme l'Impératrice, décolletée avec décence, incarne le monde officiel qui soutenait un régime d'ordre moral et de prospérité. Le portrait de Juliette Lamber par Charpentier (1860) oppose à cette quiétude les aspirations de la génération nouvelle qui saluera la chute de l'Empire.

*
* *

L'époque contemporaine se prêtait plus que toute autre à une exposition typique. Elle n'est pas mieux caractérisée. MM. Halou et Saint-Marceaux figurent seuls à la sculpture. Malgré leur talent, ils résument mal une période de quarante années. Pourquoi avoir oublié Carpeaux? Pourquoi n'a-t-on pas demandé à M. Rodin son concours décisif? Le prince Troubetzkoy ou M. Dejean n'ont-ils pas renouvelé la petite sculpture? Était-il impossible de réunir quelques médailles ou quelques plaquettes? Parmi les peintres vivants, la Société Nationale, organisatrice de l'Exposition, n'a admis que ses membres. Ainsi se trouve évincé M. Bonnat, le peintre de la comtesse Potocka et de Rose Caron, et nous ne voyons rien de l'artiste le plus digne de figurer ici pour son art subtil, pour sa sensibilité exquise et perspicace; j'ai nommé M. Ernest Laurent.

1. *Delacroix par lui-même*, 1883.

Édouard Dubufe par le portrait de M^{me} Zimmermann (1876), nous avertit seul qu'après la chute de l'Empire les traditions ne furent pas rompues et tient mal une place qui revenait à Cabanel ou à Jalabert.



PORTRAIT DE M^{me} L., PAR FANTIN-LATOURE
(Appartient à M. L'ouzon-Leduc.)

Deux grands artistes, tous deux admirablement doués, et qui, tous deux, plièrent leur originalité aux doctrines officielles, Baudry et Delaunay, apparaissent avec des œuvres importantes et dissimilables. Baudry, en peignant la vicomtesse de Gironde (1871), semble

avoir recherché, avec enivrement, la réalité aiguë dont l'écartaient, dans ses tableaux composés, les conventions coutumières. Le portrait, désaccordé par le temps qui ne l'a pas encore revêtu d'une patine, a une vigueur déconcertante. Delaunay, au contraire, a composé avec amour le portrait de M^{me} Bizet, portant encore en 1878 le deuil de son illustre mari. L'arrangement très voulu, le dessin aux recherches raffinées, surtout dans les mains, atténuent un peu le charme de cette symphonie rare en noir et vieil or. L'expression meurtrie semble associer à une douleur intime les regrets universels qui accompagnaient le compositeur prématurément disparu, la mélancolie même qui planait alors sur la France. Le plus grave reproche que l'on puisse adresser à ce morceau magistral est le désir marqué d'y contenir trop de choses.

Cependant la peinture aspirait à une vie plus intense. M. Carolus Duran peignait, avec une virtuosité dont il était alors le maître, le portrait de M^{me} Henri Fouquier (1874). D'autres cherchaient la pleine lumière, le grand air. Le portrait de M^{me} Guignard par M. Roll (1889), celui de M^{lle} Ducasse par M. Rixens (même année), celui de M^{me} Henri Lerolle par M. Besnard, traduisent, à des titres divers, cet effort. Ces œuvres, peintes d'hier, ont singulièrement vieilli. La libération, saluée naguère avec allégresse, semble une convention nouvelle. C'est qu'à ce degré elle est incomplète. Pour l'achever, il faudra — et M. Besnard n'y a pas manqué — demander des leçons aux Impressionnistes.

Manet est représenté par ce portrait de *Jeanne* (1881) que l'on revoit souvent, toujours avec plaisir et qui a gardé une étonnante fraîcheur. Eva Gonzalès, Berthe Morizot ont été oubliées et, parmi les vivants, Miss Mary Cassatt, M. Renoir, et l'on n'a pas convié non plus M. Raffaëlli.

Fantin-Latour triomphe avec sa formule discrète et souveraine. Rien de plus complet, de plus charmant que le portrait de M^{me} L... (1886) tout baigné par une atmosphère impalpable et lumineuse. Cette figure, sur laquelle se lisent une âme droite et une existence tout unie, est-elle vraiment contemporaine du portrait de M. Blanche où la vie intérieure intense éclaire d'une si étrange lueur le visage de M^{me} Langlois? appartient-elle à l'époque dont M. Desvallières définit les raffinements et l'esthétisme?

Plusieurs peintres ont exposé des portraits de parentes ou d'amies. Nous devons les en remercier. Il est rare qu'un artiste ne donne pas sa mesure dans ces œuvres d'émotion sincère. On nous

rappelle ici comment Carrière, visionnaire de la réalité, fut inspiré par sa femme. Les mères, surtout, sont des modèles admirables : elles mettent tant de complaisance à poser ; elles sourient à leur fils. Simples et âgées, elles n'auraient jamais songé à se faire peindre, ou bien elles se seraient crues obligées à se contraindre et à se parer. Elles ont dicté des pages précieuses à MM. Simon (1898), Guignet et Ménard (1902).

En opposition avec ces confidences, on a réservé, à peine, une place à cet art extérieur, tapageur et mondain où Chartran triomphait naguère, où tant d'artistes ont laissé sombrer de magnifiques espérances. M. Boldini le représente seul, et encore le portrait de M^{lle} Cavallieri est probablement le plus sobre qu'il ait jamais peint.

Nos portraitistes contemporains n'ont renoncé à aucun des modes de présentation dont usèrent leurs devanciers. Quelques-uns, comme le firent Carrière et Henner, concentrent leur attention sur la physionomie et ne montrent rien qu'un visage. D'autres continuent à placer devant un fond neutre

leur modèle dans une attitude indifférente ; ils procèdent comme font d'ordinaire les photographes et l'exemple de Fantin-Latour montre qu'ils ont raison de ne pas redouter ce rapprochement. D'autres cherchent l'originalité par une mise en toile piquante, un ton rare : ainsi M. Boutet de Monvel, dans un portrait de jeune fille délicat. Quelques-uns inventent un prétexte, supposent une action, une anecdote : ainsi MM. Besnard, Roll, Dagnan-Bouveret dans les œuvres exposées ici.

La tendance la plus intéressante, celle qui tend à prédominer,



PORTRAIT DE M^{lle} JUDITH GAUTIER
PAR M. J. SARGENT

(Appartient à M^{lle} Judith Gautier.)

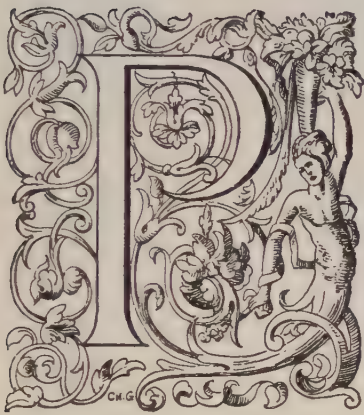
est de se refuser à dissocier le modèle de son milieu, de peindre la femme dans l'atmosphère où elle vit. Cette tendance est fort ancienne; le petit portrait de la Pompadour par Boucher, aux Cent Portraits, montre comment elle fut jadis réalisée. David, lui-même, a parfois cherché cette vérité plus complète. Notre temps y met peut-être un sentiment plus intime et plus d'unité. C'est le trait qui marque, malgré les divergences techniques, les portraits de M. Morisset, de M. Jeanniot, de M^{lle} Nourse, le portrait de M^{me} Judith Gautier par M. Sargent. Seul, à notre époque, le portrait allégorique semble avoir disparu.

Il me reste à exprimer un dernier regret. Sous les trois Républiques, c'est la bourgeoisie qui figure ici, et parfois elle côtoie, sans déplaisir, la noblesse. C'eût été une pensée, je ne dis pas démocratique, mais de convenance légitime, que de laisser une place à la femme du peuple. Les artistes ont songé rarement à elle, mais ils ne l'ont pas toujours oubliée : la *Marchère* de David au musée de Lyon, le portrait de *Manda Lamétrie* par M. Roll ne sont pas des exemples uniques. L'estampe aurait, au besoin, suppléé aux œuvres plus importantes, et nul ne se serait scandalisé de revoir la *Louise Michel* de M. Derré, telle paysanne bretonne de M. Cottet ou de M. Simon, telle ouvrière des faubourgs de M. Steinlen.

LÉON ROSENTHAL



UN PORTRAIT OUBLIÉ D'UNE FILLE DE FRANÇOIS I^{ER}



ARMi les portraits au crayon du xvi^e siècle conservés à Chantilly, étudiés avec tant de soin et de compétence par M. Moreau-Nélaton, il se rencontre une série de portraits des enfants de François I^{er} qui forment un groupe très intéressant. Il existe deux peintures exécutées d'après ces crayons : le petit panneau du musée d'Anvers représentant François dauphin, et le portrait de Henri II enfant au Musée Condé, qui n'est qu'une

copie postérieure. M. Dimier, dans un article de la *Gazette*, en 1906¹, a rapproché de ces peintures un portrait de Charlotte de France dont le crayon n'existe pas à Chantilly, mais se retrouve dans une des mauvaises copies du recueil de la Bibliothèque Méjanès, à Aix. Je désirerais attirer l'attention sur une autre peinture appartenant à la même série et qui semble avoir été tout à fait laissée dans l'ombre : c'est un charmant petit portrait reproduit en 1885 par lord Ronald Gower dans sa publication *The great historic galleries of England* (Londres, 1880-1885). Il faisait alors partie de la collection du comte de Northbrook. C'est une petite fille de trois à quatre ans, tournée de trois quarts à gauche ; elle est vêtue d'une robe blanche, a sur la tête un chaperon blanc orné d'une simple petite chaîne d'orfèvrerie, et tient entre ses mains potelées un hochet doré garni de trois grelots, terminé par un bout blanc et recourbé. Dans le haut du panneau et

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 507.

dans les mêmes caractères que ceux du portrait du dauphin François à Anvers, une inscription en lettres dorées donne le nom de Charlotte de France. Ajoutons que les dimensions du panneau sont sensiblement les mêmes que celles du portrait d'Anvers. Or, si nous nous



PORTRAIT D'UNE PRINCESSE FRANÇAISE, ÉCOLE FRANÇAISE, XVI^e SIÈCLE
(Ancienne collection du duc de Northbrook.)

reportons aux crayons de Chantilly, nous trouvons le dessin qui a servi de modèle à cette peinture¹. L'identité est absolue entre les deux figures; les mains et les bras n'existant pas plus dans ce des-

1. Moreau-Nélaton, *Le Portrait à la Cour des Valois. Crayons français conservés au Musée Condé, à Chantilly*, Paris, Lévy, vol. II, planche IX.

sin que dans tous ceux de la même série; quant au nom, il diffère, l'inscription manuscrite du dessin portant la mention *la Royne Madellaine d'escoce* ». M. Moreau-Nélaton a donné la liste des dessins copiés sur le prototype de Chantilly; un double de Chantilly donne l'âge du modèle sans autre indication manuscrite : « *An. aet. suae 4* »; le dessin de la Bibliothèque Nationale porte une autre variante : « Madame Marguerite à cette heure duchesse de Savoie ». Le dessin de l'Ermitage et de la bibliothèque de Aix donnent le nom de « Madame Madelayne ». Enfin aux Offices de Florence une autre réplique existe sans indication manuscrite.

Quoi qu'il en soit du nom du modèle, ce portrait me paraît avoir une grande importance dans l'histoire de la peinture au début du xvi^e siècle, puisque, autant qu'il est permis d'en juger d'après une photographie, nous nous trouvons en présence d'une nouvelle œuvre prenant tout naturellement sa place dans le groupe des quelques peintures faites à la Cour de France aux environs de 1520 à 1525 et en présence desquelles les historiens les plus autorisés de l'art français ont murmuré (mais c'est une simple présomption) le nom de Jean Clouet.

Ce petit portrait a fait partie de la collection Northbrook jusqu'en 1894, époque à laquelle il en fut distrait et vendu. Mes recherches m'ont permis d'en suivre la trace chez plusieurs marchands de tableaux, mais s'arrêtent à son acquisition par un marchand de Cologne. Espérons que, grâce à ces lignes et à la reproduction qui y est jointe, l'œuvre elle-même et non une simple reproduction pourra être étudiée, et que son examen direct confirmera son admission parmi les œuvres du portraitiste anonyme des enfants de François I^{er}.

GUSTAVE LEBEL





LES HAUTES PRAIRIES, PAR M. POINTELIN
(Société des Artistes français.)

LES SALONS DE 1909

(TROISIÈME ARTICLE¹)

LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

(Suite)

IL est très remarquable que la peinture d'histoire n'ait pas entraîné M. Jean-Paul Laurens dans sa ruine.

L'histoire elle-même, avec sa curiosité indéfinie, la patience de ses méthodes et les scrupules de son contrôle, condamnait un genre désormais inutile. C'était le moindre reproche qu'elle faisait aux peintres, lorsqu'elle refusait leur concours. Plus elle prenait d'intérêt aux physionomies et aux âmes, aux grands mouvements de la pensée, plus ils s'attachaient à ne peindre que des costumes et des accessoires de théâtre, dont le théâtre ne se contentait plus. Nous pourrions devoir au peintre d'histoire l'enveloppe pittoresque des événements, des monuments et des paysages effacés, des jeux de formes et des combinaisons de couleurs, qui consoleraient un peu de la vérité absente et de tant de déguisements. Nous accepterions quelques beaux contes et des théories d'héroïsme.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 496.

A la poursuite de tant de chimères, il faut s'apercevoir à temps que la peinture est à elle-même sa propre fin. Elle se mesure à la nature et à la vie. Elle ne peut se nourrir que d'elles seules. Elle n'a de gloire qu'à les comprendre. Le passé souffle sur elle un vent de mort. Il ne lui donne que ce qu'elle demande : le détail des usages, des décors et des modes, tous les matériaux négligés par l'histoire, qui n'est elle-même une œuvre d'art que si elle peut retrouver ce qui dure, les passions et les idées profondes, dans le cœur et dans le cerveau des hommes.

Obstinément fidèle au genre que MM. Cormon et Rochegrosse servent avec quelque fatigue et que MM. Boutigny, Jacquier et M. Orange pratiquent avec une patriotique ardeur, M. Jean-Paul Laurens reste debout, au milieu d'une estime et d'une sorte d'amitié sans contradicteur. *L'Escholier* est une œuvre fraîche, libre, gaie, qui ne marque aucune usure, ni celle du cœur, ni celle des yeux. Quoi ! vous avez, naguère, célébré nos modernistes et une immense reculade vous conduit à Paul Delaroche ? Non pas. Dans les personnages de M. Jean-Paul Laurens, je ne découvre pas inévitablement mes contemporains accoutrés de toges, de pourpoints et de dolmans. Je puis dire que ce jeune docteur studieux, heureux comme son chat dans l'âtre, sur ce coffre gothique que les coussins rouges ont rendu plus hospitalier, et si savamment adossé, est un instant de la pensée française. Ce lecteur de Platon annonce une descendance qui lira Rabelais et Montaigne, écrira la *Satire Ménippée*, constituera la bourgeoisie et fera la Révolution. Le justaucorps de velours violet, les chausses collantes, le chaperon échancré pour l'oreille, sont, au surplus, de bonne matière et de coloration savoureuse. Le bandeau de drap bleu de la cheminée réchauffe et pare cette chambre nue, les pierres et les boiseries inertes.

Je me plais à imaginer que M. J.-P. Laurens doit la verdeur de son pinceau à une familiarité, tour à tour consentie et recherchée, avec ces jeunes gens dont M. Lyons rapporte l'enthousiasme et la reconnaissance. Comme il est divertissant d'entrevoir l'influence, l'échange entre la discipline rigoureuse du maître et la hardiesse moderne de l'élève, de trouver là, saisissable, profitable comme un élément de certitude, la liaison du passé et de l'avenir !

Car, voilà opposées, heurtées, en plein choc, — comme aux parois mêmes de ces Salons où tant de toiles se démentent et s'infirmement les unes les autres, à ce point étrangères entre elles, — les théories et les techniques. Tous ces hommes sont-ils du même sol

et de la même hérédité, usent-ils du même langage? Les uns détachent laborieusement leur modèle dans un jour conventionnel, préparé, fidèles aux longues doctrines académiques; avides d'exactitude matérielle, ils peuvent atteindre parfois à une sorte de perfection morte. Les autres ont, avec une sincérité inégale, entrepris la conquête de leur liberté. Ils ne veulent peindre que ce qu'ils voient et tout juste comme ils le voient. Ils refusent les vérités d'enseignement et les règles collectives. Ils ont, d'une main souvent brutale, fermé les livres canoniques. L'œuvre d'art n'a de valeur qu'à prouver leur sensibilité, une certaine joie de l'égoïsme. Ils voudront tout ramener à eux-mêmes, se projeter sur les êtres et sur les choses, sur l'ensemble de la vie qui les entoure, imposer leur émotion. Comme les écoles et les partis, ils devront avoir leurs fanfarons. De la foule des premiers jaillissent parfois des efforts d'affranchissement. Grisés d'abord, puis réveillés par le plein jour des réalités et par la notion de leurs forces, les plus ambitieux novateurs se fixent souvent dans un honorable métier, prennent brevet et ouvrent boutique. Vous pourriez, dans la série indéfinie des nuances et des compromis, découvrir l'enchaînement. Mais votre esprit ne pourra pas constater sans surprise et sans un peu d'effroi, posant ainsi devant lui-même une partie du problème passionnant de l'avenir, ce désaccord profond entre des êtres de même race et de même époque. Troublé, comme par le conflit violent des idées, irez-vous, malgré votre préférence intime, préjuger des résistances et des victoires?

Les tableaux de MM. Jean-Paul Laurens et Lyons nous mettent en garde contre un excès de généralisation. Car M. Lyons atteste que l'enseignement de M. Laurens ne lui porta aucun dommage et lui valut quelque profit, ayant contenu un certain respect de la méditation nécessaire qui doit précéder les œuvres et l'adresse de la composition. Aurait-il achevé sa libération, s'il n'avait aperçu que deux doctrines de la lumière se disputent depuis un siècle la prééminence et choisi celle qui tient compte de la réalité, où c'est la lumière qui est la souveraine? Qu'il faille lui subordonner les formes mouvantes ou immobiles, tous les aspects de la nature, qui, par elle, est indéfiniment modifiée, recréée, M. Jean-Paul Laurens ne le contredit pas. Et telle est la gloire du vieux maître insurgé, de fait, contre les préceptes du bel éclairage, contre les préjugés de l'atelier, qui isolent les objets de l'atmosphère dont ils doivent dépendre et permettent, au juste, de les traiter comme des bosses, avec une cer-

taine dextérité de lignes et quelque discernement des ombres. Assistez ici au départ et à l'arrivée des forts en thème, munis des principes qui doivent les rendre invulnérables. Les voilà dans la sécurité fructueuse du port, presque glorieux, si j'écoute tant de murmures d'aise devant les *Communiantes* de M. J. Bail ou le nu de M. Paul Chabas. Là, ils font de beaux portraits anglais; ici, ils aspirent au renom avantageux de M. Flameng ou de M. Roybet, et



L'ESCHOLIER, PAR M. JEAN-PAUL LAURENS

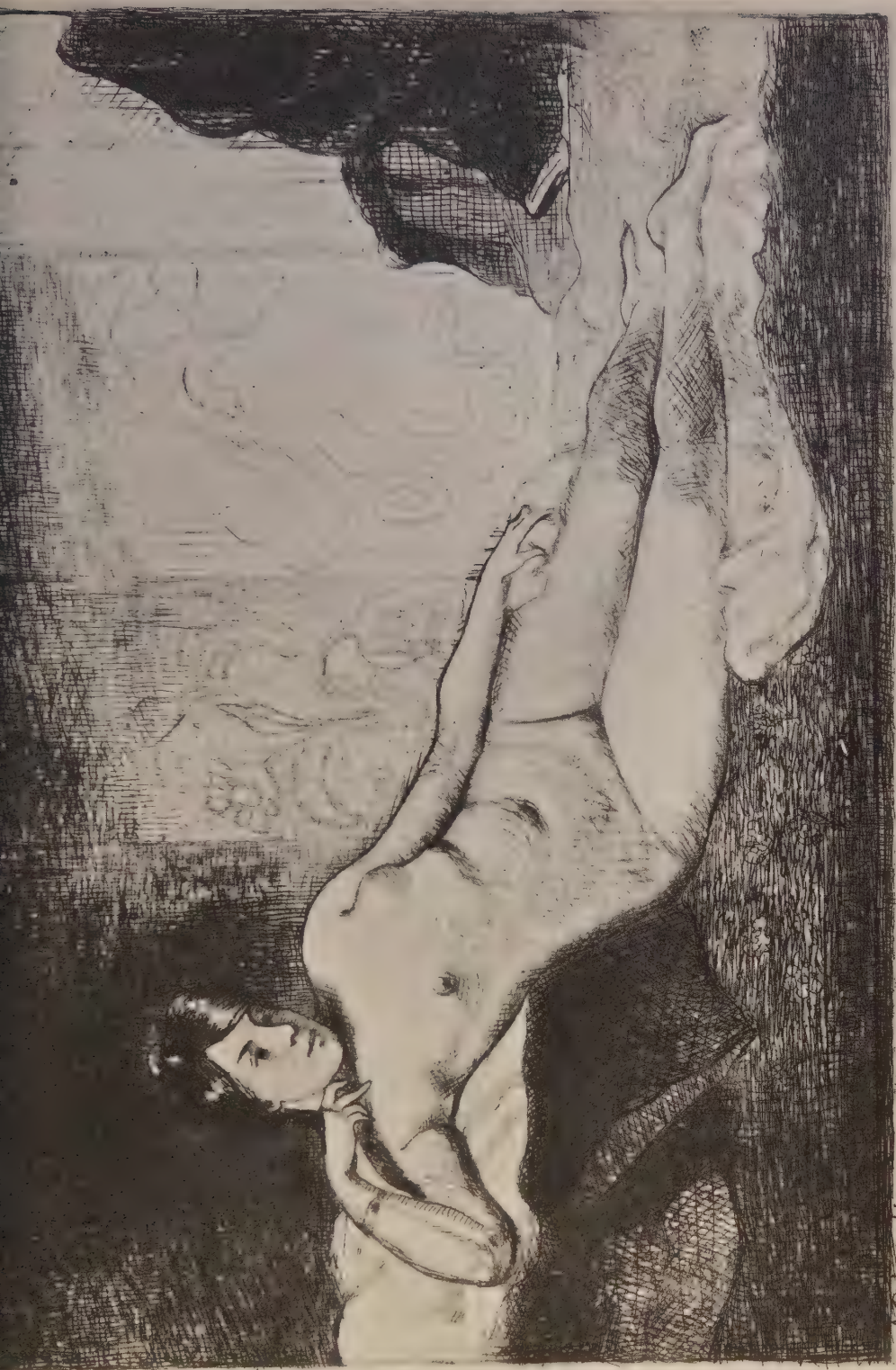
(Société des Artistes français.)

même s'il est arrivé qu'ils aient pu, par prodige, prendre intérêt à un portrait de Fantin ou de Ricard, ils apparaissent imprégnés d'une esthétique à la Cabanel qui accable les élèves, après avoir subjugué les maîtres.

Pendant ce temps, tant mieux si nos Indépendants font leur révolution tapageuse, s'ils imposent à coups de poing leurs vérités, et peut-être un peu de vérité. Sensibles aux joies de l'impressionnisme, à tout ce qu'il apporte de mobile, de léger, de fiévreux, et parce qu'il fut une suite de prières devant la lumière, ce qu'ils vont en retenir essentiellement, ce sont les âpres commandements de Manet qui se refuse les échappées et l'exemple de Cézanne. De ce gauche

ils feront un théoricien, et de ce simpliste un simplificateur génial. Ils verront en lui une sorte de prophète qui détient les secrets de la synthèse pour avoir quelquefois attesté un rapport direct et comme une étreinte violente entre le peintre et ce qu'il veut peindre. Et leur esprit chemine et gagne. On lui ouvre toutes les portes — éclectisme de bon aloi ou simplement la part du feu? — et même celles de ce Salon traditionnel, où les artistes étrangers — anglais, allemands, américains, espagnols — apportent une telle contribution de nouveauté et de franchise et, par ironie, nous rassurent sur les destinées de l'école française moderne. Dès qu'ils arrivent chez nous, ils préfèrent se mettre à la tête de la colonne. Ils courent d'instinct vers ce qui leur paraît être la vie jeune, même audacieuse et paradoxale. Ils n'ont pas à secouer un siècle de superstitions davidiennes, si pesantes sur nos épaules françaises et si nuisibles à notre inspiration. Friands de couleurs, ils sortent de leurs musées solennels et viennent chez nous, comme pour une débauche, s'enivrer de la liqueur un peu trouble des Van Gogh et des Gauguin. Ils nous apportent moins de qualités qu'ils ne nous enseignent à découvrir les nôtres. Il n'est pas rare qu'on nous fasse ainsi l'honneur de notre pays, ni qu'on profite mieux que nous-mêmes de nos expériences et de nos idées.

Si tant d'artistes s'appliquent à peindre du nu, c'est qu'ils continuent avec toute leur conscience les concours périodiques de l'école. Ils dessinent soigneusement le plus beau corps, et l'enduisent d'incarnat. Les plus entreprenants risquent la psyché; les lyriques, plus tendres, fuient au fond des bois. M. Gervais recrée le *Jardin des Hespérides* : cinquante femmes éblouissantes et orbiculaires, une fontaine, un sphinx, des faunes et des paons! Depuis longtemps, M. La Lyre nous accoutuma à ses hideux enchevêtrements de bacchantes et de sirènes. Il y a une telle profanation de la beauté, que c'est une véritable consolation de trouver de temps à autre un morceau de nu naturel, véridique : des muscles sur des os, de la chair où le sang fait deviner son éclat et sa température. M. Guétin est robuste et exact, privé de délicatesse. M. Roberty a remarqué que son modèle accroupi devant le feu s'émouvait de plaisir et s'assouplissait dans la chaleur enveloppante, au reflet des flammes orangées. L'*Étude* de M^{lle} Delasalle est un peu morbide. Elle contient une part d'énigme et suscite notre recueillement. Il faut admirer ce beau morceau réfléchi, raffiné par le ton d'ivoire du corps étendu véritablement délassé devant ce paravent de cuir sombre. Les nus,



ÉTUDE DE NU

EAU-FORTE DE M^{lle} ANGÈLE DELASALLE D'APRÈS SON TABLEAU

(Salon de 1909. — Société des Artistes français.)

de M^{lle} Dufau participent toujours harmonieusement de la nature imaginaire que sa pensée ne veut plus quitter, avec leur élanement et leur coloration de végétal.

Je n'ai qu'une médiocre confiance dans le sens que je donne au tableau de M. Clément Gontier. Je me le reproche moins qu'à M. Gontier lui-même. Il est vrai que la peinture symbolique peut se passer d'être intelligible, et que nous avons toujours le droit d'éclairer un symbole obscur par l'ingéniosité de nos interprétations.

Le *Poète mourant*, affaissé, replié, déjà repris par la terre, voit surgir devant lui les formes de la vie triomphante. Sont-elles les filles de son rêve, ou des rivales, orgueilleuses de leur seule splendeur matérielle? Viennent-elles défier les mots inutiles? Viennent-elles affirmer que la continuité du monde est assurée par la Poésie, que le Poète défaillant tend aux vivants son idéal, par quoi lui-même survivra, et que sa voix chantera encore lorsque ses lèvres seront froides? Est-ce l'agonie désespérée? Est-ce, au contraire, l'apothéose? M. Clément Gontier peut devenir un puissant décorateur. Il a un grand fonds de noblesse, avec le sentiment du rythme et la science du mouvement. Son inspiration classique ne paraît pas être le seul produit des livres. Elle est l'évocation personnelle des premiers âges de l'humanité. La terre redevient pour lui une substance neuve, avec de superbes colorations sanglantes. La même sève du sol semble monter dans les corps glorieux, comme elle a gonflé les raisins noirs aux reflets bleus de cette corbeille portée comme une couronne. Retenons le nom de cet artiste, qui paraît avoir de larges soucis, une forte culture, une belle gravité de l'esprit. Souhaitons qu'il use d'un langage plus clair, et qu'il se garde de la littérature.

Je renonce bravement aux transitions, qui sont presque toujours des intruses. Je vous demande de prendre plaisir aux contrastes. Voici des interprètes charmants de l'enfance, qui la traitent d'une main légère, prudente, qui respectent le duvet des peaux fraîches, l'ingénuité des yeux, la fragilité des gestes, et qui semblent revenir rassérénés par les belles découvertes qu'ils ont pu faire dans l'âme puérile.

Il y a une certaine malice collective dans la classe de petites Bretonnes de M^{me} Lucas-Robiquet, et cette *Dictée* paraît bien difficile. MM. Alkan-Lévy et Alexis Vollon, dont je n'aime guère la facture laborieuse, le dessin impersonnel et trop prévu, si représentatifs des procédés en faveur dans ce Salon, sont, tout au moins, touchés par la grâce. L'un assemble autour d'une table, pour *La Lecture* si passionnante, trois élégants petits personnages, sans trop emprisonner

leurs gestes. L'autre assoit sur un tabouret un jeune aquarelliste très minutieux. Si la cravate claire, les souliers vernis, les cheveux bouclés sont traités avec une perfection qui a dû réjouir les parents, je préfère le grand album déplié sur les genoux, la boîte de couleurs et le pot de confiture dont le pinceau remue l'eau trouble, pour plus d'apparente liberté et, partant, pour plus d'esprit. M. J. Geoffroy s'est fait une spécialité de l'enfance populaire, et brosse à merveille les chevelures broussailleuses et les bas mal tirés.

Je vous recommande principalement M. Desch et M^{lles} Taupinot et Térouanne. Ce sont des peintres. — Est-il merveilleux ou logique que l'homme exprime le mieux la coquetterie? M. Desch a paré une fillette d'une robe à traîne, toute couverte de couronnes de fleurettes, soutenue par les cerceaux d'une crinoline, où le corps minuscule semble se perdre et fondre. Une large ceinture esquisse une taille. Les épaules nues émergent d'un corsage de dentelles. La frimousse est grasse, sans lignes; elle se forme et se déforme tous les jours, offrant des promesses et des craintes. Il y a des instants où l'on voudrait qu'elle ne variât plus. Les bras potelés fixent adroitement une fleur à la poitrine. Les cheveux relevés achèvent l'importance de cette infante moderne. L'ensemble est d'une heureuse tonalité crème. La couleur séduisante est un peu mince. Et le peintre, trahissant un peu les chairs au profit des étoffes, oublie que le drame était au visage, plus jaloux de son secret. M^{lle} Taupinot use d'un pinceau plus large, plus franc, — très visiblement intelligente. M^{lle} Térouanne, disciple avoué de l'impressionnisme, a une séduisante originalité et rencontre le vrai succès. Elle a cette notion que la peinture ne doit créer que des œuvres de joie et de paix, que l'art est une chose simple, à la hauteur de la vie, que le bonheur c'est la couleur vive, comme le bonheur c'est le matin clair. Cherchons-le tout près de nous à la portée de notre main. Autour de la table ronde, chargée de jouets et de fleurs, l'enfant, vu de dos, sur sa haute chaise, tambourine sur la nappe blanche, et la mère, dans sa robe unie et droite, enchantée de ce tintamarre, tricote régulièrement. Voilà une peinture facile, prompte, nerveuse, gaie, et qui n'a rien de l'arrangement d'atelier. Toute zébrée de traits roses et bleus, elle semble se mettre au service de la lumière; elle se hausse à tous ses besoins; elle invente, pour la traduire, des facettes et des pierreries. Elle suit ses détours et sa danse le long de ces bois vernis, dans les plis de la nappe claire, autour de ce vase fleuri et de ce polichinelle bossu, sur la face du grave visage. Elle

transforme cette chambre modeste en je ne sais quel bouquet préparé pour l'être attendu.

Ici, deux modes triomphent. A la vérité, elle se rejoignent et



LA ROBE CHINOISE, PAR M. RICHARD MILLER

(Société des Artistes français.)

dérivent de cet attrait qu'exercent sur beaucoup d'artistes modernes les colorations sonores, presque aveuglantes : c'est la mode des beaux tissus, qui furent eux-mêmes l'œuvre de créateurs adroits et entreprenants, et c'est la mode de l'Espagne, qui déborde sur nous ses peintres, invite irrésistiblement les nôtres, affamés de couleur

locale, et fait défiler devant eux, aux sons de la marche de *Carmen*, ses types et ses costumes, ses toréadors et ses capes, ses cigarières et ses mantilles, ses bandits et ses mendiants.

Les soies, les satins et les velours ont de beaux mérites matériels, au surplus, une nature, une existence moins accessibles que certains esprits n'imaginent. Preuve de goût très raffiné de choisir et d'interpréter les plus subtiles ou les plus somptueux, avec leurs décorations ou plus délicates ou plus riches ! N'est-ce pas un peu tricher, constituer facilement sa palette, donner le change, que de copier de magnifiques couleurs toutes faites ? Et n'est-ce pas fort imprudent, puisque les étoffes peuvent, elles aussi, s'éteindre, se fermer, se refuser comme des fleurs ? Admirons l'adroit calcul. Les vieilles étoffes françaises, où se déroulent les compositions galantes, vont vous faire une avance de grâce et d'esprit. Vous allez peindre le cachemire de votre grand'mère et vous serez un peintre de mœurs, comme en figurant une robe d'Orient vous découvrirez une civilisation.

Je reprocherai à M. Cauvy de ne pas progresser et de rééditer, chaque année, un châle qui ne nous intéresse plus. Qu'il fasse un effort d'inspiration ! Ses premières œuvres nous ont donné des espérances auxquelles nous ne renonçons pas devant l'adresse de cette nature morte, l'onctueux de ces fruits et de ces bois de palissandre. Je signale avec beaucoup de plaisir l'œuvre de M^{lle} Kretzinger. Elle est infiniment gracieuse et fraîche, cette jeune femme en corset qui trône — souveraine très affairée — au milieu des dentelles, des soies et des fleurs. M. Hubbell recherche le contraste des tissus un peu démodés et des plus jolies attitudes de nos contemporaines. Je le louerai pour son goût et je lui reprocherai quelque insignifiance. M. R. Miller est bien moins superficiel. Il exécute avec brio *La Robe chinoise*, sans oublier l'être vivant que divertit cet exotisme propice aux souvenirs et aux rêves. Quelle certitude, et, par surcroît, que d'heureuse liberté ! Quelques touches indiquent précisément, au mur, l'estampe où notre art se renouvela dans la découverte de la composition. Sur la table, ces éléphants de faïence blanche, harnachés de corail, ont toute leur épaisseur laiteuse. Le collier de coquillages, soulevé par une main délicate qui cherche des jeux de lumière, est vert et bleu, ni l'un ni l'autre, comme la mer et comme des yeux. Si vos doigts passent imaginairement sur ces étoffes oranges doublées d'azur, ornées de métal, vous allez ressentir le grenu et le coupant de ce drap d'or, qui pèse entre les genoux, la

douceur de ces fleurs brodées, glissantes et molles. Mais la palme est à M. Max Bohm, qui a vu passer sur la falaise un manteau jaune et une robe blanche, couronnés d'une ombrelle cerise. Ici, le souffle a plus d'étendue. Le pinceau, plus résolu, casse avec plus de hardiesse les larges plis des satins; il distribue avec plus d'abondance la matière même du tableau. Le long de la mer ensoleillée, dans cette lumière liquide, au-devant de cette flottille blanche qui semble un vol de mouettes, ces deux promeneuses m'apparaissent comme la représentation même du mouvement. L'enfant, qui joue dans leurs jambes, est entraîné par le jeu régulier de leur marche. Et voici qu'on perçoit en même temps la belle humeur de leurs propos et, malgré l'épaisseur de l'herbe, je ne sais quel rythme de pas.

MM. Checa, Carrera, Carlos Vazquez et Christophersen enseignent qu'il ne suffit pas de peindre les choses d'Espagne pour parvenir d'emblée au pittoresque. M. Tito Salas dit la vie grouillante et tintamarresque des courses de taureaux. M. Vila y Prades donne de l'allure et du caractère à d'arrogants picadors. Les *Corsaires de la contre-bande* de M. Covarsi sont, comme il est convenable, peu rassurants, fort orgueilleux et très dramatiques. M. Mezquita a peint son ami *Don Segundo* à califourchon sur un petit âne enrubanné, tenu à la bride par un personnage qui doit cesser d'être sympathique dès la tombée du jour, — type fort amusant, avec son vêtement de peau, ses espadrilles, son tromblon en bandoulière, sa face prudente, ses lèvres minces qui tirent sur la cigarette. MM. Covarsi et Mezquita sont pleins de talent, et, comme MM. Laparra et Zo ne sont pas, je crois, d'Espagne, constatons que cette terre, favorable aux peintres, peut combler des fils d'adoption comme ses propres enfants. Il y a beaucoup de force et d'esprit et un savoureux coloris dans cette *Route* de M. Laparra, où processionnent ces joueuses d'éventail, ce bouc gigantesque, cette naine hideuse et ce chevrier à la tête de son troupeau. La même soif de bruit, de soleil et de sang entraîne vers l'arène toute cette avenue fiévreuse que M. Zo représente avec beaucoup d'animation. Alguazils, omnibus, fiacres, ces types populaires de femmes qui vont, d'un pas pressé, dans le bruit de leurs jupes empesées, se ruent vers le plaisir national, héréditaire, pendant qu'accroupie à terre, la vieille marchande offre désespérément ses grenades.

M. Chicharro-Aguera m'e paraît être un artiste tout à fait remarquable, à qui aucun don n'a été refusé. Le *Bossu de Burgondó*, assis

entre deux femmes, joue sur un mauvais violon, sans veste, le large chapeau en auréole. Les yeux clos, la face douloureuse, tout le corps déformé, sont attentifs à l'air qui les berce. Les mains décharnées sont accrochées à l'archet recourbé, aux cordes grinçantes. Avec la même surprise animale, stupide, ses voisines reçoivent les sons. Vulgaires, grotesques, avec leur peau brunâtre, sous leurs robes criardes, elles s'émeuvent confusément. Voyez comme est campé cet homme farouche, qui a plaqué son bras gauche le long de la paroi nue et qui se détend, dans cette pose majestueuse, au rythme de la cantilène. Un beau dessin franc et sûr, plein d'accent, des couleurs volontairement acides et crues, cette preuve que l'artiste est allé au fond de ses modèles, tant de belles et fortes qualités, il y a mille chances que vous n'ayez pu les découvrir. L'œuvre de M. Chicharro-Aguera, à qui sa qualité d'étranger devrait valoir une plus bienveillante hospitalité, était haut perchée, presque invisible, comme tant d'autres tableaux excellents, dans un lieu de disgrâce. Il est vrai que la peinture de mœurs est largement dédommée et singulièrement honorée dans ce Salon, puisque MM. Avy et Etcheverry y sont bien en place, pour la satisfaction d'un public qui est profondément indifférent à la peinture et qui veut qu'on dose adroitement, à la hauteur de ses yeux, de l'élégance, de l'héroïsme et de la pitié!

Le critique loue ce qu'il préfère, corrige ce qu'il estime et se tait sur tout le reste. Il doit se résigner à paraître plus sévère pour des œuvres pleines de promesses que pour celles dont il se détourne. S'il peut avoir le droit exceptionnel de choisir, non une victime, mais un exemple qui précisera son esthétique et contribuera à sa défense, qu'il me soit permis de m'affliger devant l'*Énigme* de M. Dawant. Le goût d'un peintre et le goût du public ne peuvent commettre une plus grave erreur. Une femme endormie dans un lit magnifique a oublié une lettre, la lettre symbolique, la lettre truc de théâtre, celle de l'Amant, celle de la Faute! Comme nous sommes en face d'un événement mondain, les draps sont ornés de dentelles, et la courtine est de soie rose sous le baldaquin de parade. Le mari est là, debout, qui a lu! *Énigme!* *Énigme*, parce qu'il ignore le nom? *Énigme*, parce qu'il délibère, refrène sa colère, et songe déjà au pardon? *Énigme!* Que cela est beau! Il faut que notre souffle s'arrête. L'homme a une sobre élégance. A coup sûr, il revient du cercle. Le feu dans la cheminée justifie cette pelisse précieuse. C'est le type même de l'anecdote, enflée à la mesure d'un grand drame

humain. Un certain mérite de composition et de coloris ne rachèterait qu'en partie un aussi coupable projet. Mais ceci n'a rien à faire avec la peinture, tout juste à l'art ce que le feuilleton de certains journaux est à *l'Éducation sentimentale*. « Il se demanda sérieusement s'il serait un grand peintre ou un grand poète, et il se décida pour la peinture... Le lendemain, avant midi, il s'était acheté une



LE BOSSU DE BURGONDO, PAR M. E. CHICHARRO-AGUERA

(Société des Artistes français.)

boîte de couleurs, des pinceaux, un chevalet! » Ainsi peuvent s'ébaucher les vocations, à l'exemple de Frédéric Moreau et à l'école de M. Dawant.

Beaucoup se vouent au paysage. La nature leur inspirera de grandes pensées. Elle s'offre à leur fantaisie. Elle les appelle. Elle a pour chaque instant de leur humeur un effet, une couleur, des formes et comme une parole appropriée. Elle contente l'âme héroïque. Elle se donne au cœur timide. Elle se met à l'unisson des joies et

des douleurs, des enthousiasmes et des mélancolies. Et parce qu'elle est le ruisseau et l'océan, qu'on écoute, selon le besoin, l'air de flûte ou la symphonie. Elle contient la liberté : c'est la vie salubre, avec des gens simples, de grandes amitiés. C'est le droit et le moyen de vivre, en décomposant la journée. Les poètes partent, à l'aube, retrouver les dieux dans les bois. La gloire est dans le plein air et d'avoir un peu souffert dans la brise coupante du matin. Je ne dirais pas sans ironie qu'une psychologie aussi aimable a décidé de l'avenir de MM. Biva, Rigolot et Cachoud; car cela n'apparaît guère. MM. Guillemet, Godeby, Delaistre, Demont, Malfilâtre, Lefort-Magniez, cent autres peintres me déclarent qu'on n'emporte pas un châssis de six mètres carrés sur son dos. J'ose dire que vous vous en doutiez un peu, devant ces toiles démesurées où l'on délaie, à l'atelier, l'école de Fontainebleau.

MM. Gosselin et Gagneau entrevoient les mouvements et les détours de la nature, les nuances de la saison et les grâces particulières de notre pays; ils sont plus studieux que réellement émus. M. Harpignies veut tomber glorieusement sur le sillon. J'ai remarqué beaucoup de lumière dans la *Cueillette des olives* de M. Firmin et la jolie note de ce jupon rose dans les feuillages sombres. M. Grosjean est un véritable constructeur de montagnes. On le sent laborieux, refusant d'improviser. M. Pointelin serait injustement accusé d'être monotone. La sincérité et l'émotion toujours renouvelées donnent un charme toujours égal à cette peinture un peu désespérée. M. Pointelin étudie, avec l'inlassable volonté de les fixer et de les définir, les deux instants presque insaisissables où le jour s'allume et s'éteint, où les voiles de la nuit se déchirent et se reforment. La lumière paraît souffrir pour naître et pour mourir. L'effet du matin se confond avec l'effet du soir, dans une sorte d'anxiété égale. Les *Hautes prairies* sont lourdes de l'eau qui s'évapore. Elles se redressent et semblent revivre, dans les lueurs blafardes où les arbres que l'artiste construit d'un trait prompt, comme s'il aidait à leur jet dans l'atmosphère, semblent secouer un cauchemar. Il faut recommander M. Altmann, qui peut, à force de travail, dégager sa manière, devenir le vrai peintre qui peut-être est en lui. Son œil voit avec une très grande justesse. Mais sous l'épiderme de la nature, il faut qu'il apprenne à bâtir en profondeur. Son *Hiver* n'est pas de cette neige qu'on vend toute faite chez les marchands de couleurs. M. Redfield doit beaucoup à notre impressionnisme. Il a le mérite d'y ajouter une charpente solide qui lui fait souvent défaut. J'aime beaucoup

cette *Rivière de Delaware*, d'un bleu dur, qui passe d'un trait, entre les grands arbres défeuillés, dans cette lumière brillante et froide. Comme je voudrais savoir si M. Hughes Stanton dut ou non s'acclimater parmi nous, si notre pays a récompensé un patient amour ou d'emblée se donna à lui. Je ne m'étonne pas de ce *Pas-de-Calais* où le sol est si vigoureusement établi, et où ces nuages blancs arrondis se découpent si formellement dans l'atmosphère grise. Mais je suis plus surpris lorsque je le vois conquérir et pénétrer, dans ses secrets les plus intimes, la province d'Avignon, envelopper cette ville rosée, le Rhône et ses flots d'ardoise, dans cet air exact, tiède, caressant, un peu blanc. M. Petitjean est à sa coutume un peintre fort estimable, peu avare de ses couleurs. Il y a peu d'envolée chez M. Maillaud, mais un certain amour de la terre et de la vie agreste.

Vous concevez que Venise, dans ce Salon, doit avoir aussi ses autels. Elle garde sa clientèle, malgré la concurrence de l'Espagne. Ce sont les grands comptoirs de la couleur. Ceux qui s'embarquent pour Venise se croient déjà prédestinés, et veulent revenir l'étoile au front. Avant de partir, ils la connaissent par des définitions et des livres qui les empêcheront de la découvrir et d'éprouver toute sa tendresse. Elle n'exige pas la passion farouche que lui voue M. Gagliardini, ni ce zèle d'idéalisation dont témoigne M. Maurice Bompard. Je suis moins surpris que Louis Blanc et son épouse l'aient traversée avec quelque précipitation et sans émoi, le mari lisant Fourier, la femme en tricotant, puisqu'ils ont pu être émus par elle, tout juste comme M. Saint-Germier. Elle veut qu'on rende son usure qui est sa véritable gloire. M. Diéterle ne mêle aucune littérature à son eau grasse, à ses pierres peintes délavées, à toute cette décrépitude, si douloureuse sans la grande collaboration du soleil. J'ai peur qu'elle n'attende longtemps le peintre incapable de la préjuger.

Je voudrais dire toute la gaieté qu'éveille en moi le spirituel *Naturaliste* de M. Paul Buffet, enfoui dans son in-folio, dans cette compagnie d'oiseaux empaillés. J'ai pris un très vif intérêt à regarder l'*Amphithéâtre* de M. Monnikendam. L'ennui de l'entr'acte semble y peser. C'est là une curieuse étude de types, décrits dans une matière grasse, dorée, qui révèle un tempérament. M. Cameron Burnside m'a consolé, par sa *Veille de communion* et par sa *Blanchisserie* à la campagne, par la réalité de ces visages simples, par la sensibilité qui est dans ces voiles et dans ces linges, de tant de fausses élégances et de tant de psychologie prétentieuse. J'aurais dû mentionner plus

tôt les remarquables portraits de MM. Onslow-Ford, Schiff et Lander, *l'Intérieur* si intelligemment peint de M^{lle} Lise Ullmann et le *Coin d'atelier* de M^{lle} Wilkinson, où ces plâtres, ces cartables et ces chevalets sont exprimés avec un naturel parfait, qui indique un esprit attentif et délicat, de grandes qualités d'observation.

A tant d'éloges que, très sincèrement, j'ai cru devoir accorder à des femmes, je demande à ajouter un hommage plus général aux qualités de la femme, si brillamment et si solidement exprimées dans ces Salons. Ici, nulle complaisance n'intervient, même d'une excusable galanterie. Je démêle assez bien qu'elle emprunte avec beaucoup d'adresse et qu'elle s'arrête souvent en chemin. Ou, mieux, je vivais avec ces impressions. Tant d'expériences récentes me forcent à les corriger. J'ai remarqué pour vous, sur quelques-unes de ces œuvres féminines, les plus attrayants alliages de la conscience et du goût, des marques d'intransigeante volonté et des élans de l'improvisation, à la fois le plus réfléchi, avec des preuves de sang-froid, et le plus sensible, dans des manifestations où tout l'être découvre et livre le meilleur de son émotion et de sa pensée. Si ses forces ne la trahissent pas au milieu de l'entreprise et pourvu que son attention ne bifurque pas vers un abus de l'attendrissement ou vers quelque soudaine futilité, elle conduit à fin, à force de caractère, des œuvres graves où se révèle une sorte de piété, ni pédante, ni morose, parce qu'elle discerne et parce qu'elle aime les couleurs comme des ornements faits pour elle. Le péril est qu'elle enveloppe de l'inutile et du vent et qu'elle atteigne à peine à quelque joliesse de lignes. Dès qu'elle a conquis la matière, maîtresse des plans et des masses, ayant peut-être lutté davantage, non pour sentir mais pour comprendre, voyez-la broder et faire son œuvre de parure, à la suite des imaginations. Ingénieuse mais probe, s'entendant mal à cacher le métier qu'il faut avoir et tenir au secret et qu'elle n'acquiert qu'avec peine, elle me fait aimer surtout son courage, son ardeur à la besogne et un miraculeux entêtement. Devant tant de belles réussites, j'évoque gaiement l'art que, jadis, on lui permit, toutes les aquarelles du pensionnat. Par la place que déjà elle s'est taillée, je contrôle une évolution et des gains fort importants.

Aussi j'ai voulu que mon dernier compliment fût pour M^{lle} Morstadt, qui peint des animaux dans des paysages, et que je ne veux tenir ni pour un paysagiste ni pour un peintre animalier. C'est qu'en fait elle est beaucoup plus que l'un ou l'autre. Elle est tout simplement un peintre, un beau peintre pénétrant, naturel, attentif

à bien composer. Remarquez d'abord que, chez elle, rien ne vous révélera une main féminine. Vous allez me donner raison, si, tout à l'heure, vous ne vouliez pas accepter, à l'occasion, le génie de la femme, la liberté de son invention, ni qu'elle pût dominer sa faiblesse originelle. Et je risque de me donner une sorte de démenti, si j'admets qu'aucune des qualités que je croyais discerner dans la peinture des femmes, la persévérance, le je ne sais quoi d'aigu



CAMPMENT DEVANT LE BOURG, PAR M^{lle} ANNA MORSTADT

(Société des Artistes français.)

n'apparaît essentiellement dans un tableau de M^{lle} Morstadt. Au vrai, nous sommes en face d'un tempérament d'exception et d'un ensemble de qualités peu communes, merveilleusement fondues, équilibrées : un grand labeur d'observation suivie, sans trace de fatigue; une ordonnance d'une clarté complète, qui ne laisse deviner aucun tâtonnement, ni cette peur de se résoudre si visible chez certains peintres; des apparences de certitude, avec le charme d'une certaine défiance de soi, qui donne à l'œuvre un peu de fièvre et comme les pulsations de la vie; un mélange de grandeur et de simplicité; de l'éclat et de l'humilité; du sérieux et de l'aise.

Entre les personnages, les animaux et le paysage où elle les

aperçoit et les fait vivre, M^{lle} Morstadt établit des rapports de proportions si heureusement définis, que l'attention ne favorisera aucun des éléments du tableau. *A la barrière de la ferme du Sorbo*, deux jeunes taureaux, l'échine ramassée, l'encolure trapue et plissée, le front têtu et frisé entre les cornes courtes, semblent impatients de regagner l'étable. Le bouvier est apparu à l'entrée du pâturage, la face ronde et joviale, les joues carminées tirant au violet sous le large chapeau de paille où filtrent les rayons du soleil. Les bêtes sont accourues, à l'appel ou peut-être au seul souvenir confus, mystérieux, de leur accoutumance, sous l'émotion obscure d'une sorte de tendresse pour ce petit paysan qui vit d'elles, avec elles, pour elles, dans cette belle atmosphère lucide de la Corse, sous ces arbres épais et drus au travers desquels vous apercevez la mer, au delà du champ voisin où déambule, mécanique, à la retraite, ce vieux cheval blanc. Vais-je leur prêter une âme à ces petits taureaux nerveux dont M^{lle} Morstadt nous restitue le caractère violent et farouche, par l'analyse impeccable de leurs formes et de leurs mouvements? A les voir tels qu'elle les a vus elle-même, je me prends à les aimer, baignés dans l'air doré, comme des éléments inséparables de toute la nature, comme des preuves de sa vitalité et de son abondance. Dira-t-on où réside la beauté d'une vache de Troyon? La technique du dessin y est sans défaut. La bête est enveloppée de cette lueur blonde qui était dans les yeux des hommes de 1830 et dont la recette ne se retrouvera plus. Elle se meut dans le grand air campagnard. Mais elle a plus; elle est quelque chose de plus, avec un sens et une valeur. Au travers de sa passivité, elle fait apercevoir ce dont elle participe, je veux dire toute la vie rustique. Puissé-je ainsi décourager tant d'animaliers inutiles qui nous encombre de fauves de roman et de moutons d'églogue ou les soumettre à l'exemple de M^{lle} Morstadt! Le talent de cette artiste semble à son plus haut degré dans ce *Campement devant le bourg*. C'est toute la psychologie de la vie nomade, de ces hommes qui n'ont rien que le monde, sans aucune émotion intermédiaire entre le haut de leur arrogance et le bas de leur lassitude. Rien de substantiel, rien de fier, rien de pathétique, et — vais-je le dire? — rien de mâle comme ce groupement. Vraiment, je pressens une amitié entre ces mauvais bidets, ce chien velu et ces forains. Ils sont blottis les uns contre les autres, étant les uns aux autres leur raison d'être. Voyez : entre cette tête qui s'appuie et ce garrot qui s'offre si confortable il y a l'échange d'une malice et d'une bienveillance. Et quel véri-

table peintre divinateur et conscient, épris de beaux contrastes, a fait éclater en fanfare ce manteau orange, éblouissant comme un vêtement d'apparat, au milieu de ces pelages blancs et jaunes hardiment striés de vert, au-devant de ce village, sous ce ciel bleu où virent des nuages cotonneux ! Voici deux belles manifestations de l'initiative et de la sincérité. Elles attestent beaucoup de science. Elles respirent au surplus la joie d'avoir vraiment découvert tous les secrets de la nature et de la vie, toutes les causes d'émoi et de pensée qui sont en elle et qui passent chez l'artiste qui les observe et les oblige, à force de patience, à se découvrir et à se confier.

Au terme d'une aussi longue enquête, c'est peut-être par cette joie qu'elles décèlent que nous devrions définir les œuvres que nous avons préférées. Si nous pouvions pénétrer les âmes, nous y lirions une harmonie entre le respect et la tendresse que les artistes véritables ont pour leur art et le succès qui les récompense. Audessus des qualités réelles du tableau, il y a une sorte de reflet, un frisson du bonheur intime, sans lequel l'œuvre est incomplète et qui n'échappe qu'à l'indifférent. Il faut autre chose et plus que l'intelligence pour le produire et le sentir. Et les qualités mystérieuses de l'œil elles-mêmes n'y suffiront pas. Les œuvres qui portent la trace ineffaçable de cette félicité sont assez nombreuses pour qu'on renonce aux récriminations et aux formules d'alarme. Certes, nous avons prévu plus de fantaisie que de force ; à défaut d'une forte discipline collective, mille tentatives un peu inquiètes sur mille chemins sans certitude ; sous une apparence de désordre, un grand désir et quelques promesses de nouveauté. Nous n'avouons aucune déception. La peinture moderne reproduit les qualités de notre fonds et les errements de notre habitude. Au total, elle est à notre honneur, et là, comme ailleurs, nous restons aptes à regagner les retards, assez riches pour être prodigues.

PIERRE GOUJON

(La suite prochainement.)





BIBLIOGRAPHIE

LE « BOCCACE » DE MUNICH¹.



A lamentable catastrophe survenue à la Bibliothèque Nationale de Turin dans la nuit du 21 janvier 1904 nous a du moins apporté un enseignement. De toute part on sentit alors la nécessité de prendre des mesures pour conserver le souvenir des richesses de nos musées et de nos bibliothèques. En 1902, c'est-à-dire deux ans seulement avant le désastre, les précieuses peintures des *Très belles Heures du duc de Berry*, ou *Heures de Turin*, avaient été reproduites en phototypie par les soins du comte Paul Durrieu pour être offertes à M. Léopold Delisle à l'occasion du cinquantième anniversaire de son entrée à la Bibliothèque Nationale. Bien que détruit, ce chef-d'œuvre d'enluminure n'était donc pas entièrement voué à l'oubli. C'était un argument décisif en faveur de la reproduction des plus belles de nos œuvres d'art. Aussi, d'un commun accord, le Parlement, l'Institut, les artistes, les érudits, les amateurs, exprimèrent-ils le souhait de voir bientôt photographier les admirables séries de miniatures du Moyen âge qui subsistent encore et dont l'existence indéfinie, malgré toutes les précautions, ne saurait être assurée.

Déjà, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres avait donné l'exemple en décidant de publier les peintures des *Très riches Heures du duc de Berry* : le recueil parut en 1904. En 1904 encore, l'Académie consacrait un fascicule tout entier des *Monuments Piot* aux miniatures d'un superbe manuscrit des *Grandes Chroniques* commenté par M. Salomon Reinach, à qui revenait l'honneur d'avoir découvert à Saint-Pétersbourg cette glorieuse épave de la bibliothèque de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Quant aux *Très riches Heures*, c'est M. le comte P. Durrieu qui avait été chargé de les présenter et d'en montrer l'exceptionnel intérêt. On sait avec quelle maîtrise il s'acquitta de sa tâche. C'est encore le même savant qui récemment décrivait et annotait les *Antiquités judaïques* de Jean Fouquet, si heureusement complétées par la générosité du roi d'Angleterre et de M. H. Yates

1. Le « *Boccace* » de Munich, reproduction des 91 miniatures du célèbre manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich, étude historique et critique et explication détaillée des planches par le comte Paul Durrieu, membre de l'Institut. Munich, J. Rosenthal, 1909. In-folio, 130 p. av. 30 planches.

Thompson. L'élan désormais était donné. Moi-même je faisais paraître en 1907 le *Térence des Ducs*¹. Il y a quelques mois, la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France publiait également les intéressantes peintures du manuscrit de la *Légende de saint Denis* offert en 1317 au roi Philippe le Long.

Parallèlement à ces recueils luxueux, d'autres plus modestes, mais non moins utiles, ont été entrepris. Depuis quelques années M. Henri Omont poursuit la publication des miniatures les plus célèbres du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale : la collection, formée avec grand soin par la maison Berthaud, compte aujourd'hui une quinzaine de volumes. Pour la Bibliothèque de l'Arsenal, si riche en manuscrits à peintures, le même éditeur a commencé une série d'albums analogues.

Nous pouvons donc espérer aujourd'hui que les pièces les plus rares de nos bibliothèques seront bientôt, non pas, hélas ! garanties contre toute destruction, mais, du moins, multipliées par les procédés photographiques de telle sorte que nos successeurs soient assurés, quoi qu'il advienne, d'en retrouver l'image.

Ce mouvement en faveur de la conservation des meilleures œuvres de nos peintres du Moyen âge, nul plus que M. Paul Durrieu n'a contribué à le créer, et le *Boccace de Munich* qui vient de paraître nous apporte une preuve nouvelle de son activité. C'est le distingué antiquaire de Munich, M. Jacques Rosenthal, qui a conçu et réalisé le projet de cette belle publication ; mais il en a doublé l'intérêt en obtenant qu'elle fût présentée et commentée par celui qui s'est acquis dans ces études une si grande et si légitime autorité.

Le *Boccace de Munich* est un somptueux manuscrit d'origine française, conservé en Bavière depuis plusieurs siècles. Il ne renferme pas moins de 91 miniatures. On les trouvera toutes reproduites dans ce précieux recueil, pour lequel, avec sa compétence ordinaire, M. Durrieu a écrit une excellence préface. Après avoir montré que le volume a été copié en 1458 par Pierre Faure ou Favre, curé d'Aubervilliers, pour Laurent Gyrard, notaire et secrétaire du roi et contrôleur de l'argenterie, il analyse de la façon la plus claire et la plus élégante l'ouvrage de Boccace, *De casibus virorum illustrium*, que Laurent de Premierfait traduisit, en 1409, pour le duc de Berry, sous le titre de *Cas des nobles hommes et femmes*. Mais c'est l'illustration de ce splendide volume qui devait être l'objet principal de l'étude du comte Durrieu. Rejetant toutes les données peu sûres, il s'est attaché surtout à montrer l'étroite parenté des miniatures qui décorent le *Boccace de Munich* et les *Antiquités judaïques*. Or, les peintures des *Antiquités* étant formellement attribuées à Jean Fouquet par une note de François Robertet, « le *Boccace de Munich* », conclut l'auteur, « a été illustré dans l'atelier de Jean Fouquet, et les plus belles de ses images sont de la main même de ce grand peintre. »

Ce n'est pas que M. Durrieu admette toutes les hypothèses qui, depuis quatre-vingts ans, ont cours sur l'œuvre de Jean Fouquet. Avec une remarquable clairvoyance il a su, au contraire, dégager de la légende le peu que nous savons de l'enlumineur tourangeau. « Les *Heures d'Étienne Chevalier* », écrit-il, « sont par elles-mêmes un ouvrage anonyme ; si on en fait honneur à Jean Fouquet, c'est en quelque sorte par extension et à cause de leur ressemblance avec les miniatures des *Antiquités judaïques*. Il n'y a que ces dernières qui soient bien formellement

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, t. II, p. 261.

données à Jean Fouquet par un texte d'une autorité irrécusable. » D'où il suit que si François Robertet n'avait eu l'heureuse inspiration d'écrire une courte note en tête du manuscrit des *Antiquités*, nous en serions réduits pour Fouquet, comme pour tant d'autres artistes, à de simples conjectures au sujet de ses œuvres. Ainsi tout cet échafaudage de gloire repose sur deux lignes qu'un relieur malavisé eût pu détruire en faisant tomber le feuillet de garde qui les contient. Pour supporter tant de renommée le piédestal paraît donc bien fragile. Entendons-nous : cela ne veut point dire que les *Quarante Fouquet* de Chantilly ne sont pas de Fouquet ; mais cela signifie que pour les lui attribuer il les faut comparer aux *Antiquités judaïques*, de la même façon que M. Paul Durrieu compare à ces dernières le *Boccace de Munich*.

L'auteur a joint à sa notice une seconde partie donnant l'explication des planches, partie très développée, puisqu'elle ne compte pas moins de 78 pages in-folio pour 91 figures. Ces descriptions, très vivantes, très colorées, comprennent un exposé historique de la scène représentée et des appréciations sur la valeur artistique du tableau. C'est là un commentaire extrêmement précieux, je dois ajouter même indispensable, car il est assez rare que les miniatures exécutées au Moyen âge soient suffisamment claires pour n'avoir besoin d'aucune interprétation. Il faut sans doute en excepter les tableaux bibliques si familiers à tous que le sens en apparaît nettement au premier abord. Mais lorsqu'il s'agit de peintures reproduisant des faits qui sont du domaine de l'histoire, l'artiste s'est en général si fidèlement inspiré du texte qu'il avait sous les yeux, il s'est avec tant de conscience attaché au détail, que la signification précise nous échappe aisément. On ne saurait donc trop louer l'auteur du soin qu'il a pris et de l'érudition qu'il a déployée pour nous épargner toute peine dans la contemplation de ces belles peintures merveilleusement reproduites.

En résumé, la nouvelle publication à laquelle le comte Durrieu vient d'attacher son nom nous apparaît comme digne en tous points de ses aînées, les *Heures de Turin*, les *Très riches Heures du duc de Berry* et les *Antiquités judaïques* : c'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire.

HENRY MARTIN

LA COLLECTION DE VINCK A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE¹



Il y a peu d'événements aussi heureux, dans l'histoire du Cabinet des estampes, que le don fait en 1906 par le baron Carl de Vinck de sa magnifique collection. Nos séries de documents figurés sur le passé de notre pays, riches déjà des trésors accumulés par des amateurs comme Gaignières, Fevret de Fontette, le comte de la Bédoyère, Michel Hennin, se sont augmentées d'un seul coup de plus de 20 000 pièces relatives seulement à l'histoire de la France moderne, depuis la fin du règne de Louis XV jusqu'à la proclamation de la troisième Répu-

1. *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1871. Collection de Vinck. Inventaire analytique*, par François-Louis BRUEL. Tome I^{er}, *Ancien régime*. Paris, Imprimerie Nationale, 1909. In-8, xxxvii-692 p. av. 23 héliogravures.

blique. Encore faut-il noter que, depuis trois ans, tandis que les pièces prennent place dans de beaux albums par les soins du donateur lui-même, leur nombre ne cesse de s'accroître de jour en jour dans des proportions considérables. Ajoutons que le mode de classement adopté donne à cette collection une physionomie propre et particulièrement attrayante. Écartant l'ordre strictement chronologique, qui, dit justement le baron de Vinck, « mêle au développement d'un événement précis des incidents étrangers, et qui échelonne, par contre, à de trop larges intervalles des estampes relatives au même fait », les planches ont été groupées en une série de chapitres distincts. Et comme ce groupement a été



*Antoine François Derues rompu vif et jeté au feu le 6 mai 1777 pour avoir empoisonné plusieurs personnes
 « Viens-tu jamais prié plus ardemment,
 Pour devenir la brebis et l'agneau ? »
 Qui ne rendrait honte pour ce coupable,
 S'être à l'instant l'office de bourreau.*

LE SUPPLICE DE L'EMPOISONNEUR DERUES, EAU-FORTE ANONYME

réalisé par le collectionneur avec autant de goût que de science, nous avons le plaisir, en feuilletant de précieux documents, de voir s'ordonner à nos yeux, sans confusion et sans redites, toute l'histoire de la France contemporaine.

En même temps que les premiers chapitres de la collection, consacrés à l'ancien régime, les lecteurs du Cabinet des estampes vont avoir à leur disposition le premier volume de l'*Inventaire analytique*, rédigé par M. F.-L. Bruel. C'est un instrument de travail de premier ordre, et dont il faut attendre les plus grands services. Ce serait peu de constater l'effort et la somme d'érudition que représente un pareil ouvrage : si le commentaire contribue efficacement à dégager la saveur des vieilles images, c'est qu'il laisse percer en outre à chaque ligne une sympathie active, un faible tout spécial pour l'époque et les œuvres étudiées. A la suite de la description minutieuse de chaque pièce ont été donnés les renseignements nécessaires sur les graveurs et sur les peintres ; parfois même, un document inédit, comme le curieux inventaire après décès de Louis-Marin Bon-

net, nous ouvre les livres de comptes, et jusqu'à la garde-robe de l'artiste. A propos de chaque gravure, nous apprenons ce qu'il faut savoir du procédé, des principaux états connus, de la date et des circonstances de son apparition, du recueil dont elle fait partie, du prix auquel elle a été d'abord mise en vente. L'iconographie des principaux personnages a donné lieu aussi aux recherches et aux comparaisons les plus utiles. Nous sommes initiés aux nombreuses supercheries des marchands. Tel portrait, par exemple, est indéfiniment débaptisé et rebaptisé suivant les besoins de l'actualité ; tel cliché, grâce à d'économiques retouches, glorifie tour à tour tous les régimes : sur le même socle, au milieu des mêmes allégories louangeuses, un *Louis XVI* de Vangelisti devient une *Liberté*, que supplante, à son tour, un *Bonaparte* ; ailleurs, la *Comtesse d'Artois*, d'après Moreau le jeune, est transformée en *Voltaire* et en *Napoléon* ; une *Marie-Antoinette* de Cochin devient, sans plus de frais, une *République*, que les citoyennes Hurard, à Rouen, offrent, en 1793, à leurs élèves en « prix d'émulation ».

Il va sans dire que l'*Inventaire* de M. F.-L. Bruel contient aussi d'utiles éclaircissements sur la lettre de chaque estampe, sur l'événement et les personnages qui l'ont inspirée. Ne va-t-il pas même parfois jusqu'à l'indiscrétion, lorsque, par exemple, devant le coloris un peu vif des joues dans la précieuse *Marie-Antoinette* de Janinet, il nous apprend que nos aïeules consommaient alors quelque deux millions de pots de rouge par an, et que la reine faisait prendre le sien chez la « dame Josse » ou la « demoiselle Martin » ?

Avec un guide aussi sûr, et qui s'est réservé toutes les recherches ingrates ou difficiles, il ne reste au lecteur que le plaisir de laisser parler les belles estampes, les dessins, les gouaches, les précieuses pièces de toutes sortes, témoins de notre passé national. L'évocation est des plus expressives.

C'est la Cour de France qui nous apparaît d'abord, depuis les fêtes du mariage du Dauphin, père de Louis XVI, en 1745. Elle revit dans sa délicieuse élégance et son invraisemblable puérilité. Les artistes semblent s'être donné le mot pour travestir en ballets d'enfants les scènes les plus solennelles. Les magistrats en perruques, les Gensdarmes du Roy caracolant sur leurs chevaux de bois semblent être des bambins de dix à douze ans. Encadrés de guirlandes de roses, entourés de farandoles d'Amours, au milieu de ces décors exquis qu'improvisaient pour un jour de fête Slodtz, Chalgrin, F.-M. Boizot, Bélanger ou P.-L. Moreau, de menus personnages babillent avec la même spirituelle vivacité dans les « pompes funèbres » et dans les bals, s'empressent à la dinette des banquets, et jouent à la poupée avec de royaux nouveau-nés.

Comme pour enlever tout sens du réel à ce milieu factice, tout un cortège de divinités descend de l'Olympe pour tenir sa partie dans ce minuscule opéra. Il faut remonter plus haut que l'époque révolutionnaire pour rencontrer l'apogée du charabia allégorique. Les artistes patriotes ne trouveront pas, pour rendre hommage aux vertus civiques, des symboles plus pédants et plus subtils que ceux qui glorifient, vers 1775, l'amour conjugal de Marie-Antoinette ou la sagesse de Louis XVI. Une page de texte serré ne suffit pas toujours à traduire en mots les intentions du dessinateur, à préciser la distribution des rôles et le sens des accessoires. La flagornerie monstrueuse et compliquée en usage ici ne dépasse pas plus la mesure que plus tard la violence ou la grossièreté des outrages.



BIENFAISANCE DE LA REINE MARIE-ANTOINETTE

Fragment de l'estampe de Gauthier-Dagoty
(Collection de Vinok Cabinet des estampes Paris

Gazette des Beaux-Arts

Imp Ch. Wittmann

Mais la Cour, et c'est ce qui semble nouveau à cette époque, n'est pas tout ce qui intéresse les artistes. Ce n'est pas encore le peuple, mais c'est déjà le public qui apparaît avec ses curiosités et ses engouements. Il s'écrase à la porte de Ramponneau et s'entasse sur les banquettes pour goûter le vin à trois sous et demi la pinte. Il circule au Salon devant les toiles de Wertmüller, de David, de Wille fils, de Lagrenée l'ainé, de Mesdames Le Brun et Labille-Guiard. Il applaudit au châtimement des filles de joie, s'attendrit devant les exploits du prix de vertu Joseph Chrétien ou du brave Louis Gillet, dit Ferdinand, maréchal des logis du régiment d'Artois-Cavalerie, qui délivra et rendit à sa famille une jeune villageoise attaquée par des brigands. Il s'indigne contre le célèbre empoisonneur Derues, homme très pervers :

Ce monstre abominable ayant commis son crime
Feignit d'être affecté d'une vive douleur;
Mais ce fier scélérat dans son indigne cœur
Vit avec grand plaisir expirer sa victime.

Mais comment s'attarder aux complications de cette sinistre affaire quand les scies du jour se succèdent avec une telle rapidité? C'est la plaisanterie des « têtes à changer »; c'est la chanson de Malbrough, mise à la mode par M^{me} Poitrine et par la reine elle-même :

J'en dis pas davantage car en voilà l'assés!

Voici Janot avec sa lanterne, le grand succès de l'acteur Volange, des Variétés amusantes, et voici Figaro avec la fessée de Monsieur de Beaumarchais. Plus loin, Mesmériens et Anti-Mesmériens échangent autour du fameux baquet les louanges et les sarcasmes, tout comme se disputent partisans et adversaires de Cagliostro, représenté tantôt en « imposteur errant » et tantôt en bienfaiteur de l'humanité.

Mais dans ce charmant chapitre de la collection de Vinck réservé aux « Folies du jour », rien n'est plus inattendu et plus curieux que la série des Ballons. Il y aurait plaisir à commenter quelques-unes des 120 pièces qui font revivre les premières expériences des « plus légers » et des « plus lourds que l'air ». Mais on les reverra prochainement dans une publication luxueuse qui nous est déjà promise sur les débuts de l'aéronautique.

Nous arrivons aux images de la féroce Harpye, ancêtre du grand serpent de mer, qui aurait été découverte au Chili en 1784. La légende fit fureur, car le monstre fabuleux symbolisait pour beaucoup Antoinette. C'est que les temps avaient changé et que l'Autrichienne avait déjà perdu la faveur populaire. Nulle part mieux que dans nos albums, on ne peut assister à ce discrédit de la reine devant l'opinion.

De son père, le baron Eugène de Vinck, qui réunit les premières pièces de la collection actuelle, le baron Carl de Vinck a hérité le culte de Marie-Antoinette. Aussi a-t-il recueilli avec autant d'impartialité que de prédilection une foule d'estampes qui constituent aujourd'hui une série iconographique sans rivale. Des centaines de portraits, délicats ou piquants, majestueux ou dramatiques, d'ailleurs malheureusement bien contradictoires et dont la sincérité est bien difficile à apprécier, retracent les traits de l'archiduchesse, de la dauphine, de la jeune reine ou de la condamnée du Temple. A côté des portraits proprement dits, on retiendra d'abord ces « traits de bienfaisance » que la sensibilité du

temps exalte avec un singulier enthousiasme. Un geste humain de la dauphine devant la femme d'un bûcheron blessé par un cerf, pendant une chasse de Louis XV, donne prétexte à toute une suite de dithyrambes peints ou gravés¹. Mais cette période d'attendrissement dure peu. Vient l'affaire du Collier, dont l'image nous donne la chronique détaillée, et l'opinion est prête à tolérer ces estampes obscènes — aujourd'hui rarissimes — qui évoquent les prétendues relations de « la lubrique Antoinette » avec La Fayette, le comte d'Artois, Dillon, Vaudreuil, Coigny ou la Polignac.

A la veille des États généraux, où nous sommes parvenus, est-il possible de prévoir, d'après ce que nous avons sous les yeux, le grand bouleversement qui va se produire? Il semble bien que non. Quelques pamphlets sur la famille royale, des manifestations un peu vives autour des Parlements, quelque émotion — symptôme toujours inquiétant — autour des erreurs judiciaires (affaires Victoire Salmon et François La Planche), un mouvement d'idées très marqué en faveur de Necker, surtout une mobilité, une impressionnabilité croissantes de l'opinion, tout cela indique bien un état d'esprit nouveau, mais peut précéder une simple Fronde aussi bien qu'une Révolution. On peut dire que l'ancien régime arrive à sa fin sans qu'on ait vu paraître une seule estampe révolutionnaire...

JEAN LARAN

1. Nous reproduisons ici même un fragment d'une de ces estampes d'après la célèbre manière noire rehaussée d'eau-forte et de burin, exécutée par Gautier-Dagoty, en 1776. L'exemplaire de la collection de Vinck est unique comme beauté et comme conservation.



Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUD



UN CARICATURISTE AU TEMPS DU ROI JEAN

PIÉRART DOU TIELT

On se préoccupe beaucoup depuis quelque temps de remettre en lumière les noms des artistes du Moyen âge : c'est une œuvre de justice et de réparation. Des trouvailles pleines d'intérêt ont été faites en ces dernières années. Cependant la découverte d'un nom nouveau auquel il est permis d'associer quelque ouvrage de peinture ou de sculpture reste toujours une bonne fortune assez rare.

L'enlumineur dont le nom est inscrit en tête de cette étude est encore, je le crois du moins, absolument inconnu. Il existe pourtant une œuvre qui peut lui être attribuée sans contestation et qui offre, en outre, cette particularité remarquable d'être datée d'une façon précise. Je n'entends point dire que l'auteur, qui travaillait vers le milieu du xiv^e siècle, ait été un peintre de génie. Ce n'était sans doute qu'un simple scribe, un de ces modestes fabricants de livres, comme le Moyen âge en a produit en si grand nombre.

Il y eut certainement à cette époque deux catégories très distinctes d'illustrateurs, que nous sommes assez portés à confondre aujourd'hui : d'une part, les grands peintres, artistes de renom, employés par les princes pour décorer leurs châteaux, et, au besoin, pour enluminer leurs volumes de luxe ; puis, à côté ou au-dessous d'eux, d'humbles commerçants, de pauvres ouvriers, qui n'étaient

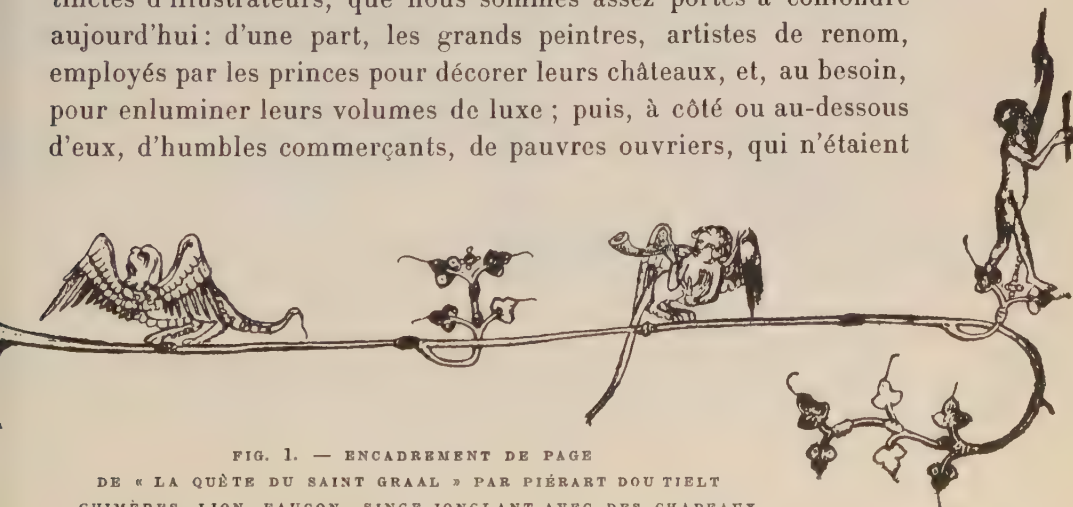


FIG. 1. — ENCADREMENT DE PAGE

DE « LA QUÊTE DU SAINT GRAAL » PAR PIÉRART DOU TIELT
CHIMÈRES, LION, FAUCON, SINGE JONGLANT AVEC DES CHAPEAUX

que des copistes vendant eux-mêmes le produit de leur travail, mais dont beaucoup étaient capables d'exécuter aussi dans les manuscrits toute la partie décorative. Ils faisaient, en somme, tout ce qui a trait à l'exécution d'un livre. Ils préparaient le parchemin, le raclaient, le ponçaient, le coupaient, le réglaient; puis, munis d'un modèle, qu'ils avaient emprunté et plus souvent loué à prix d'argent, ils transcrivaient une copie nouvelle de l'ouvrage. C'étaient eux aussi qui rubriquaient les titres, qui traçaient et décoraient les grandes initiales, qui dessinaient et coloriaient les miniatures dans les places qu'ils avaient eu le soin de réserver blanches.

translater de latin en francois Si
 sen tait atant li contes q plus nen
 dist des auētures del s. graal. Amen
 Chius livres fu pairescrips le nuit nūc
 dame en mi aoust la mil trois cens et
 li. Si l'escripst pierars dou tielt. En
 lumina et loia



FIG. 2. — DERNIÈRES LIGNES DU MANUSCRIT
 DE « LA QUÊTE DU SAINT GRAAL »
 COPIÉ, ENLUMINÉ ET RELIÉ
 PAR PIÉRART DOU TIELT EN 1351

C'étaient eux, enfin, qui, le volume écrit, rubriqué et enluminé, se chargeaient encore de le couvrir d'une reliure.

Ces ouvriers aptes à toute besogne furent sans doute légion : non pas peut-être à Paris, ville d'Université, où le grand nombre d'acheteurs devait amener assez vite la division du travail; mais dans les centres de moindre importance, où la vie intellectuelle était loin d'être aussi active, les vendeurs de livres en face d'une clientèle clairsemée se trou-

vèrent tout naturellement conduits à exercer par eux-mêmes plusieurs métiers qui pouvaient ailleurs être spécialisés. Les libraires fabriquant de leurs propres mains la marchandise qu'ils débitaient paraissent avoir été pour la plupart de très petits et très modestes commerçants; mais il semble aussi que beaucoup parmi eux furent d'esprit plus cultivé que leurs confrères exclusivement artistes, peintres et enlumineurs, qui jouissaient et jouissent encore, légitimement d'ailleurs, d'une notoriété plus grande.

C'est à la classe secondaire des miniaturistes par occasion qu'appartient le dessinateur auquel est consacrée cette notice et qui se nommait Piérart dou Tielt.

Dans la nuit du 15 août 1351, Piérart dou Tielt, à la fin d'une copie de la *Quête du saint Graal* qu'il venait de terminer, ajouta la note suivante (fig. 2) : « Chius livres fu pairescrips le nuit Nostre Dame en mi aoust l'a[n] mil trois cens et LI. Si l'escripst Pierars dou

Tielt, et enlumina et loia. » C'est-à-dire : « Ce livre fut achevé d'écrire dans la nuit de la fête de Notre-Dame à la mi-août l'an 1351. Piérart dou Tielt l'a écrit, enluminé et relié. »

Le volume exécuté ainsi dans toutes ses parties de la main de Piérart dou Tielt est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal sous le n° 5218 ; il est à peu près intact, sauf toutefois la couverture qui a disparu et a fait place, au xviii^e siècle, à une reliure assez banale en veau fauve à fils d'or. Si donc le talent du relieur nous échappe, le calligraphe et l'enlumineur, en revanche, restent soumis à notre jugement.

Le calligraphe était habile (fig. 2) ; l'enlumineur n'était pas mauvais (fig. 3 et 4) ; mais ce qu'il y a de plus remarquable, à coup sûr, chez notre faiseur de livres, c'est la hardiesse narquoise des petits dessins qu'il a jetés à profusion sur les marges. Piérart dou Tielt est avant tout un caricaturiste. Quand il décora, en 1351, son manuscrit de la *Quête du saint Graal*, il n'en était certainement pas à son coup d'essai. Ce ne sont pas là des ébauches d'apprenti ; et l'on découvrira sans doute sur d'autres livres écrits vers la même époque,

dans la région qu'habitait Piérart l'enlumineur, des fantaisies analogues, qu'il ne faudrait pas lui attribuer à la légère, mais qui pourront néanmoins faire penser à lui.

On ne saurait compter les illustrateurs qui, aux xiv^e et xv^e siècles, ont semé sur les marges des manuscrits les dessins satiriques.



FIG. 3. — GALAAD ARRIVANT A LA PORTE DE LA BLANCHE ABBAYE ;
TOURNOI BURLESQUE

Quant à ceux qui ont fait en toute simplicité connaître leur nom, ils sont, au contraire, si peu nombreux que notre Piérart dou Thielt constitue une exception peut-être unique. A ce seul titre, et à défaut de tout autre, il semble juste que son nom soit tiré de l'oubli. Nous devons lui savoir gré d'avoir pris la peine de nous donner ce renseignement précieux sous une forme aisément compréhensible et de n'avoir pas eu recours pour cela, comme beaucoup de ses confrères, à d'obscurs hiéroglyphes.

Pierre ou Piérart, comme il se nomme lui-même, était vraisemblablement originaire de la ville de Thielt, dans la Flandre occidentale; mais il est probable aussi qu'il avait quitté la ville où il était né. Ces surnoms d'origine, qui sont devenus aujourd'hui des noms patronymiques, n'avaient de raison d'être que lorsqu'on n'habitait plus le lieu qu'ils rappellent. Les Jean d'Orléans, Charles d'Orléans, Pierre d'Orléans, etc., étaient nombreux à Paris: il n'y en avait pas à Orléans. De même à Paris il n'y eut pas en principe de Jean de Paris. Quand on disait: Étienne d'Auxerre, Richard de Verdun, cela signifiait: Étienne qui est venu d'Auxerre, Richard qui est originaire de Verdun. Si l'on pouvait dire: Piérart qui est venu de Thielt, c'est donc que Piérart, ou sa famille peut-être, n'habitait plus Thielt.

Où travaillait-il? Est-ce à Bruges, à Gand, à Dixmude, à Courtrai, à Audenarde, à Tournai, à Ypres? Puisqu'il ne nous a rien appris lui-même à ce sujet, il serait téméraire de se montrer trop affirmatif. Dans le cours du ^{xiv}^e siècle le surnom porté par notre dessinateur n'est pas rare aux pays flamands; il se présente sous diverses formes: « de Thielt, dou Thielt, van Thielt ». On le trouve notamment à Tournai, à Ypres et à Bruges. Dans la première de ces villes, à l'époque même où Piérart exécutait le manuscrit dont il s'agit ici, il y avait une certaine « Maignon » ou Madeleine dou Thielt qui possédait des livres. Voici, en effet, la pièce que M^{sr} Dehaisnes a découverte aux Archives de Tournai¹:

« 1349-1350. — Compte rendu par « Gilles Mouskès » des biens ayant appartenu à Maignon dou Thielt.

« I romant de Caton acaté pour Maignon	XII d.
« Item I romant dou Cor id.	II d.
« Pour I romant de Morant de Rivière id. III gr., valent	VI s.
« Pour l'escole de le ditte Maignon pour le terme de I an, parmi les vins pour le maistre	XX s. »

1. *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le ^{xv}^e siècle*, 1^{re} partie, p. 369.

Faut-il faire un rapprochement entre cette Madeleine dou Tielt, qui mourut sans doute à Tournai en 1349, et notre Piérart dou Tielt ? Rien n'est moins certain. Mais je suis cependant porté à croire que c'est bien à Tournai qu'était établi l'enlumineur et copiste Piérart.

Grâce à divers travaux, grâce surtout à l'intéressante étude de M. G. Caullet sur *Les Manuscrits de Gilles Le Muisit*¹, nous savons quel développement avait pris à Tournai l'art de la miniature vers le milieu du ^{xiv}^e siècle, sous l'impulsion de ce Gilles Le Muisit,



FIG. 4. — LE CHRIST APPARAISSANT DANS LE SAINT GRAAL
AUX CHEVALIERS DE LA TABLE RONDE

abbé de Saint-Martin de Tournai, qui mourut le 15 octobre 1352. Or, si de certaine miniature de Piérart dou Tielt, miniature qui n'a pu être reproduite ici à cause de son mauvais état de conservation, l'on rapproche les peintures du manuscrit des *Tres tractatus* du même Gilles Le Muisit exécutées à Tournai vers 1350, on ne peut s'empêcher de constater entre elles un air de famille. Mêmes attitudes chez les cavaliers, armures identiques, caparaçons des chevaux entièrement semblables, disposition très voisine des scènes, et, plus que tout cela, une technique générale commune qui évoque immédiatement l'idée d'un même milieu artistique et qui donne à penser que Piérart dou Tielt, lui aussi, a vécu et travaillé à Tournai dans le rayonnement de la puissante abbaye de Saint-Martin.

1. *Bulletin du Cercle historique et archéologique de Courtrai*, V, 1907-1908.

Il y a encore un autre motif de mettre en avant l'hypothèse qui tend à faire de Piérart dou Tielt un artiste tournaisien. Après avoir copié la *Quête du saint Graal*, comme il lui restait à la fin de son livre un certain nombre de feuillets blancs, Piérart songea à les utiliser en y transcrivant une chronologie générale, sans grande valeur du reste et fort incomplète. Cette chronologie commence à l'an I de l'ère chrétienne et se termine, l'an 1281, à l'avènement du pape Martin IV. Pour l'année 1277, notre copiste écrit :



« Chi morurent gent le jour de le pourcession de Tournai à l'entrée de le porte de le Val XXVI, que hommes que femmes, pour le prise. Et se furent commenchié li nouviel mur à Tournai à faire de le porte Kokeriel jusqu'à le porte dou Bourdiel et tout sur l'Escaut. »

On ne s'expliquerait guère, en vérité, qu'un étranger à Tournai fût aussi bien renseigné sur les événements qui s'y étaient passés soixante-quatorze ans auparavant. Que le jour de la procession de Tournai, en 1277, il y ait eu au milieu de la bousculade vingt-six personnes, hommes ou femmes, étouffées dans la foule, c'était là sans doute une catastrophe impressionnante, mais qui n'avait pas dû, en 1351, laisser dans les contrées voisines des souvenirs aussi vivants qu'à Tournai même. Qu'importait, en outre, aux Gantois, aux Brugeois et aux autres que les murs de Tournai aient été commencés en 1277? La date était intéressante pour les Tournaisiens, elle ne l'était guère pour les citoyens des villes environnantes.

Je ne me dissimule point qu'on peut opposer à ce raisonnement une objection sérieuse. Rien n'empêche, en effet, d'admettre que notre scribe enlumineur, bien qu'habitant Courtrai ou Gand, par exemple, ait eu communication



FIG. 5.
HOMME-CHIMÈRE
LEURRANT
UN PAPILLON

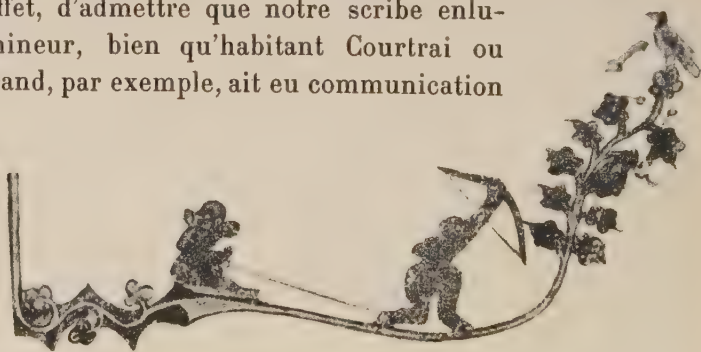


FIG. 6. — SINGES CHASSANT A L'OISEAU

d'une ancienne chronologie rédigée à Tournai et l'ait transcrite sans y apporter aucun changement. C'est là, à coup sûr, une théorie qui peut être défendue; mais, jusqu'à preuve du contraire, je crois cependant que toutes les probabilités sont en faveur de l'origine tournaisienne du manuscrit copié et illustré par Piérart dou Tielt.



Dans les petits dessins où notre Flamand se révèle comme un caricaturiste plein de verve, c'est au singe que, à l'exemple de beaucoup d'illustrateurs, il fait, la plupart du temps, jouer le rôle de l'homme; mais — et en cela il se distingue de ses confrères — il ne s'attaque guère aux évêques et aux moines. On n'ignore pas que la satire des moines est un thème classique au Moyen âge. Quant aux évêques, qui ne sont point épargnés non plus, ce n'est pas tant au prêtre qu'au seigneur temporel, au justicier, que s'adresse en général la critique. Si les condamnés ont une tendance naturelle à maudire leurs juges, ils ne sont pas les seuls. Tous les justiciables, tous ceux qui à un moment donné peuvent craindre de devenir des accusés, ont un penchant, assez explicable après tout, sinon excusable, à regarder le juge possible comme un ennemi; et de là à s'en venger d'avance par quelques traits de satire il n'y a qu'un pas, qu'on a de tout temps franchi avec une extrême facilité.

C'est à peine si, dans toute l'étendue du manuscrit que nous connaissons, Piérart dou Tielt s'est montré une seule fois irrévérencieux à l'égard du clergé. Encore ne sommes-nous pas bien sûrs du sens qu'il faut attribuer à la scène. Le dessin dont je veux parler est celui qui représente une procession burlesque (fig. 9). Quatre singes y prennent part: le premier, qui conduit la marche, agite les sonnettes et a l'air de psalmodier; le second, le seul qui soit vêtu, porte la croix et chante à bouche grande ouverte; les deux

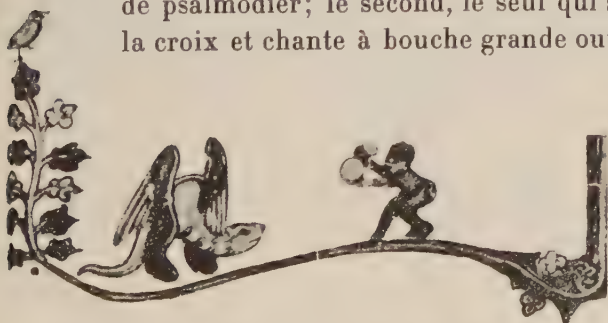


FIG. 7. — SINGE AGAÇANT UNE CHIMÈRE

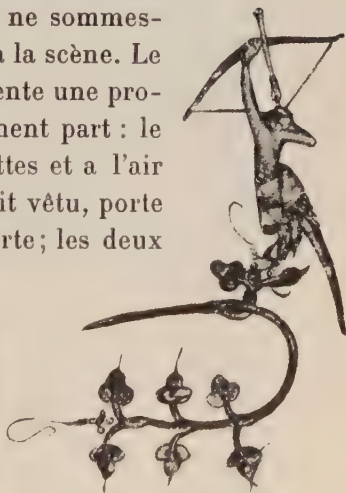


FIG. 8. — SINGE-CHIMÈRE
CHASSANT UN PAPILLON

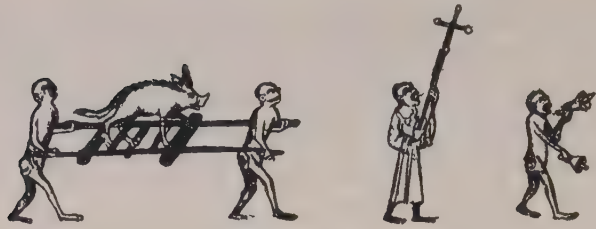


FIG. 9. — LA PROCESSION DU PORCELET

autres suivent, soutenant une civière sur laquelle trône un « porcelet », comme on disait à cette époque. Étant donné le goût que manifeste à chaque page notre miniaturiste pour les scènes de la rue, il est fort possible que ce soit là un souvenir rapporté de quelque kermesse, où les défilés grotesques n'ont jamais manqué. Peut-être cette procession n'est-elle qu'une simple farce, une moquerie à l'adresse de l'animal qu'à toutes les époques on a regardé comme le plus vil, et auquel on rendrait ici par dérision les suprêmes honneurs, de même qu'aujourd'hui encore on le désigne en beaucoup de contrées par les qualificatifs les plus pompeux, comme le Noble, le Monsieur, M. le Maire, ou, en Bretagne, le Rohan, le Syndic, etc. Peut-être aussi faut-il voir là une allusion à quelque procession de saint Antoine, qui se trouverait plaisamment symbolisé ou plutôt remplacé par son inséparable compagnon. Il est peu probable, en tout cas, que le dessinateur ait voulu tourner en ridicule les pratiques religieuses elles-mêmes. C'est une idée qui ne se présentait guère à l'esprit des hommes du ^{xiv}^e siècle. Le dogme était encore à ce moment si en dehors et au-dessus de toute discussion que les attaques les plus violentes dirigées contre certains membres du clergé ne l'atteignaient en rien. Pendant une longue période du Moyen âge il n'y eut pour ainsi dire pas d'incrédules. Il y eut, ce qui est tout à fait différent, des hérétiques ; mais ces hérétiques sont des hommes d'importance, des théologiens. Quant aux miniaturistes, ils sont trop pauvres hères pour se donner le luxe de professer sur des sujets aussi élevés des opinions subversives. Ils se contentent de



FIG. 10. — LA DANSE DE L'OURS ENTRE DEUX MUSICIENS (PORC ET LIÈVRE)



FIG. 11. -- SINGES DÉVIDANT DU FIL

fixer en légers croquis sur le parchemin des marges les thèmes courants des plaisanteries populaires ou de reproduire en les ridiculisant les scènes qu'ils avaient occasion chaque jour d'observer dans les rues de leur ville. Piérart dou Tielt ne fait pas autre chose, mais il le fait avec un incontestable brio, avec une hardiesse et une fantaisie peu communes.

Quoique les enlumineurs français et anglais puissent souvent rivaliser avec eux, ce sont bien les artistes des Flandres, comme l'a excellemment montré M. L. Maeterlinck¹, qui paraissent avoir cultivé le genre satirique avec le plus de succès. En bon Flamand qu'il est, Piérart dou Tielt se moque un peu de tout et de tous. Sa verve n'épargne pas plus les malheureux que les patriciens. Elle s'amuse aussi bien des jongleurs, ménestrels ou montreurs d'animaux savants que des jouteurs, fauconniers et veneurs.

S'il veut railler les combats en champ clos, qui, dans la période chevaleresque, et même plus tard, jouèrent sans doute un trop grand rôle, il nous présentera (fig. 3) deux matrones entièrement nues, chevauchant l'une un béliet, l'autre un bouc, et combattant armées, en guise de lance, de la quenouille avec fuseau. Chaque héroïne tient bravement sa lance, c'est-à-dire sa quenouille, passée sous le bras droit suivant la noble règle des hérauts d'armes. Pour qu'il n'y ait point doute sur son intention et afin qu'on sache bien qu'il



FIG. 12. — MÉNAGE DE SINGES CHARGÉ DE FAMILLE

1. *Le Genre satirique dans la peinture flamande*. Bruxelles, 1907 (2^e édition).



FIG. 13. — PORC JOUEUR DE CORNEMUSE ET SINGE ENNEMI DE LA MUSIQUE

s'agit là d'un tournoi burlesque, l'auteur n'a garde d'oublier la musique, accompagnement nécessaire de ces joutes : deux singes soutiennent le courage de nos amazones, l'un jouant de la cornemuse, l'autre de la trompette. Au-dessus du chef de la combattante de droite, Piérart a tracé une petite inscription qui me paraît une imprécation de l'écuyère à l'adresse de sa monture et que je crois pouvoir lire ainsi : « Male mule ! » c'est-à-dire : « Méchante mule ! » mais les caractères sont microscopiques et je ne saurais me porter garant que ce soit bien là le vrai sens.

La plaisanterie de notre caricaturiste n'est point, en général,



FIG. 14. — SINGE BATTANT LE BEURRE; SINGE CHASSANT UN PAPILLON

cruelle. Ses dessins ne sont que prétexte à égayer les marges. Pour faire rire innocemment aux dépens des amateurs de chasse au faucon, il imaginera (fig. 5) un monstre moitié homme, moitié chimère, coiffé d'un chapeau à trois cornes et agitant le leurre classique des fauconniers, un simulacre d'oiseau orné de deux ailes. Jusque-là il n'y a guère apparence de satire. Mais regardons l'animal qui voltige, attiré par le leurre : ce n'est ni un faucon, ni un aigle, ni un épervier, ni même un milan, oiseau réputé « ignoble » : c'est un simple papillon. C'est encore un papillon que vise ailleurs (fig. 8) un singe-chimère, caricature du chasseur à l'arc. Tout cela



FIG. 15. — JEUX DE SINGES



FIG. 16. — BÉLIERS LUTTANT

devait sans doute paraître assez bouffon aux gens du ^{xiv}^e siècle, quelque chose comme les exploits de Tartarin pour nous. Un autre singe, chassant à l'arc, tire, il est vrai, un oiseau (fig. 6); mais un de ses camarades le tient en laisse par la patte. Je ne sais à quoi cela fait allusion.

Il n'est qu'un endroit où Piérart dou Tielt semble s'être montré un peu amer. Son dessin représente un pauvre ménage de singes (fig. 12). Le mari, armé d'un bâton à croc, s'est attelé par une courroie à la brouette de famille, que la mère, une triste guenon, pousse



FIG. 17. — SINGE S'APPRÊTANT A COIFFER D'UN PANIER UN BÉLIER QUI L'ATTAQUE

devant elle. Dans ce véhicule primitif a été placé un sac où l'on voit entassés et criant misère plusieurs petits singes aussi hideux que leurs parents. Cette scène équivaut probablement à l'odyssée journalière de nos modernes chemineaux. Plus loin (fig. 20), une pauvre vieille femme, à califourchon sur son âne, procède à son déménagement, ou peut-être se rend-elle au marché; bien que surchargée de paquets, elle n'a pu se décider à laisser sa fidèle quenouille et son fuseau. Comme le miniaturiste la suppose chevauchant par les rues, il placera devant elle une scène de carrefour : deux singes luttant



FIG. 18. — SINGE S'ABRITANT DERRIÈRE UN BOUCLIER CONTRE LES ATTAQUES D'UN BÉLIER

juchés sur des échasses. Ailleurs (fig. 11), ce sont deux singes qui tiendront encore la place des êtres humains. Ceux-ci sont plus calmes et ne prêtent point à rire : tous deux, sans doute le mari et la femme, tranquillement assis, se font face et, tout en causant, dévident leur fil.

Certains croquis, du reste, ne témoignent d'aucune prétention à la satire : tels sont ceux qui représentent des béliers combattant (fig. 16) ou des écureuils enchaînés à de hauts poteaux dressés sur un bloc formant piédestal et couronnés d'une niche-abri (fig. 19).

Tous les dessinateurs légers, les décorateurs de pages affectionnent au Moyen âge les scènes populaires. Les ménestrels nomades leur sont un thème inépuisable. Piérart dou Tielt, comme les autres, introduit volontiers des joueurs d'instruments divers. Voici, par exemple (fig. 13), un musicien — c'est dans l'espèce l'animal cher à saint Antoine — qui essaie de charmer un singe en lui faisant entendre les plus beaux airs de son répertoire. Ce dernier, peu sensible aux accents de la cornemuse, s'enfuit à toutes jambes en exprimant son dédain pour la musique d'une façon, sinon distinguée, du moins souverainement énergique.

C'est encore, semble-t-il, l'horreur de la musique que manifeste une certaine chimère ailée (fig. 1), qui, poursuivie par une de ses compagnes jouant de la trompette, s'éloigne exaspérée et de rage lève vers le ciel sa face convulsée.

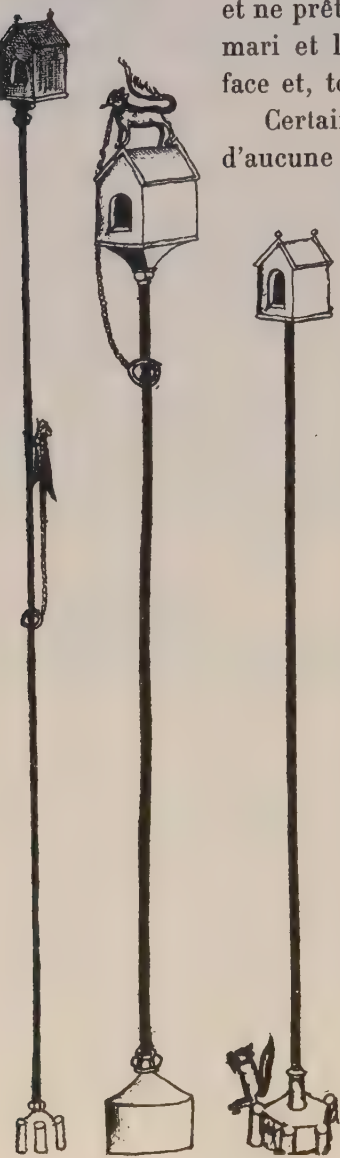


FIG. 19. — ÉCUREUILS CAPTIFS

Piérart dou Tielt ne pouvait oublier les exercices des bateleurs, jongleurs, faiseurs de tours, qui abondaient de son temps. Partout où il nous en montre, les rôles principaux sont joués par des singes, et c'est à cela seul que se borne la plaisanterie. Ce sont des singes

qui joutent (fig. 15), défient des béliers (fig. 17 et 18), essaient de charmer les chimères (fig. 7), chassent au papillon ou agitent la crème dans la baratte (fig. 14). A la page d'encadrement, placée en tête de cet article (fig. 1), on voit sur la marge de droite un singe jongleur opérant à l'aide de deux chapeaux et de deux baguettes : les choses n'ont guère changé depuis le roi Jean.

Mais de tous les dessins de ce recueil de caricatures, il n'en est pas de plus joliment enlevé que celui qui représente la danse de l'ours (fig. 10). Le maître-singe donne à son élève-ours une excellente leçon dont celui-ci s'efforce visiblement de profiter. Quant aux



FIG. 20. — VIEILLE FEMME DÉMÉNAGRANT, ET SINGES ÉCHASSIERS

deux musiciens qui par leurs accents soutiennent et animent les danseurs, ils sont charmants. La physionomie du joueur de tambour est tout à fait joviale, et son confrère le lièvre souffle dans son flageolet avec un admirable entrain. Ailleurs (fig. 21), un écureuil n'est pas moins ardent à verser l'harmonie. Son unique auditeur, — c'est un lièvre encore, — ne perd pas une note : il est tout oreilles, ce qui n'est pas peu dire quand il s'agit d'un lièvre.

Certainement on pourra trouver au ^{xiv}^e siècle des illustrations marginales équivalentes à celles-ci ; il n'en existe pas beaucoup, cependant, qui montrent une égale sûreté de main et une telle fermeté du trait. Sans prétention, sans pompe aucune, Piérart dou Tielt ne manque ni d'originalité ni d'esprit. Cela ne suffit pas pour qu'on lui élève une statue : personne n'y songe ; mais n'est-ce point assez pour qu'après six siècles d'oubli le nom de cet humble dessinateur sorte de l'ombre ?

Il n'est pas besoin de rappeler par le détail ce qu'était ce vase légendaire du saint Graal qui a fourni le sujet de l'ouvrage copié par Piérart dou Tielt. On sait qu'après avoir servi à Jésus le jour de la Cène pour l'institution de l'Eucharistie il fut donné à Joseph d'Arimathie, qui y aurait recueilli quelques gouttes du sang du Christ crucifié. Le vase ayant été perdu, c'est à le retrouver que s'employèrent les chevaliers de la Table Ronde et tout particulièrement le héros Galaad, fils de Lancelot, dont les prouesses ont été célébrées en tant de récits romanesques. Le volume exécuté en 1351 par Piérart dou Tielt a dû, au xvii^e siècle, passer entre les mains d'un amateur évidemment peu versé dans l'étude de la littérature française du Moyen âge. Doué de plus de bonne volonté que de savoir, celui-ci eut la fâcheuse inspiration de donner un titre au manuscrit. Transformant dans son ignorance le vénérable vase en chevalier errant, sans sourciller il inscrivit de sa plus belle main sur le feuillet de garde ce titre inattendu : *Advantures du sieur Graal*. La bévue peut faire sourire. Ne soyons pas trop sévères : le bibliophile qui l'a commise traita du moins avec respect le précieux volume dont il connaissait si imparfaitement le contenu, et c'est grâce aux soins dont il l'entoura que je puis aujourd'hui ajouter à la liste des enlumineurs dont les noms ont été retrouvés le nom modeste de Piérart dou Tielt.

HENRY MARTIN



FIG. 21. — ÉCUREUIL MUSICIEN
ET LIÈVRE MÉLOMANE

LES PORTRAITS DE DÜRER

PAR LUI-MÊME



Cliché F. Stœdner, Berlin.

PORTRAIT D'ALBERT DÜRER PAR LUI-MÊME

DESSIN A LA PLUME (1492)

(Bibliothèque de l'Université d'Erlangen.)

Le nombre des portraits que Dürer nous a laissés de lui-même est certes infiniment moins considérable que la suite des portraits peints ou gravés de Rembrandt qui forment une série unique dans l'histoire de l'art. Cependant le maître de Nuremberg s'est plu maintes fois à scruter son visage : non par vanité morbide ou parce qu'il avait l'âme puérile d'un Narcisse, mais pour se confesser lui-même. Ce penchant s'ac-

corde bien avec le caractère méditatif et réfléchi d'un artiste que nous voyons aussi curieux de lui-même que de la nature, aussi acharné à déchiffrer l'énigme de sa propre personnalité que les lois de l'univers visible.

S'il se campait souvent, le crayon ou le pinceau à la main, devant son miroir, ce n'était pas pour sourire complaisamment à son image, mais pour se prendre, à défaut de modèle, comme sujet d'études et d'expériences; il modifiait son accoutrement et sa pose, pour observer sur lui-même le jeu des attitudes, la variété des expressions physiologiques ou les proportions des différentes parties du visage.

C'est la première fois que cette curiosité passionnée de l'artiste pour sa propre personne apparaît dans l'histoire de l'art germanique.

Dürer a été, peut-on dire, le créateur de ce genre appelé à une si rare fortune¹ que les Allemands désignent du nom de « *Selbstporträt* » et que nous pourrions peut-être appeler pour éviter une longue et lourde périphrase, les « autoportraits ». Sans doute les primitifs colonais ou souabes du xv^e siècle placent quelquefois leur propre portrait dans un coin de leurs retables ; mais c'est plutôt dans la pensée d'authentifier leurs tableaux ou de participer aux mérites des donateurs agenouillés aux pieds de leurs saints patrons que par intérêt réel pour leur propre personnalité. Il faut attendre, comme l'a nettement démontré J. Burckhardt, l'époque de la Renaissance pour que l'artiste prenne conscience de son « éminente dignité » et pour que les portraits de peintres qui se dissimulaient humblement à l'arrière-plan des tableaux religieux se détachent ostensiblement de leur entourage. Le goût très vif qu'Albert Dürer manifeste pour l'étude de son visage est donc le symptôme d'un esprit nouveau : c'est un des traits par lesquels cet artiste de transition, qui tient encore par de si profondes racines aux traditions du Moyen âge, s'apparente aux hommes de la Renaissance.

On s'attendrait plutôt à ce que Holbein, qui apparaît beaucoup plus complètement dégagé des formes de pensée médiévales et qui s'est, du moins pendant sa période anglaise, spécialisé dans le portrait, soit de tous les artistes germaniques celui qui a le plus souvent éternisé sa ressemblance : il n'en est rien. Nous ne possédons même à vrai dire aucune effigie authentique de Holbein. Le célèbre dessin pastellé du musée de Bâle, quoiqu'il corresponde assez bien à l'image que nous nous formons de cet artiste merveilleusement sain et équilibré, n'est qu'un portrait *présumé* du maître par lui-même : aucun document ne nous garantit l'exactitude de cette attribution². Comment se fait-il qu'un artiste aussi admirablement doué pour scruter les physionomies n'ait jamais eu la curiosité de se prendre pour modèle ? Les raisons de cette indifférence nous échappent. Holbein était sans doute de tempérament trop pratique pour se plaire à cette analyse de soi-même qui enchantait la nature rêveuse de Dürer, ou peut-être préférerait-il tout simplement à un travail entrepris pour sa satisfaction personnelle des commandes plus lucratives. Quoi qu'il

1. Ces portraits se sont tellement multipliés que certains musées comme le Louvre et les Uffizi consacrent des salles spéciales aux portraits d'artistes peints par eux-mêmes (*autoritratti*).

2. Cette attribution ne s'appuie guère que sur la ressemblance qui existe entre le dessin de Bâle et les portraits du jeune Holbein par son père, Hans Holbein l'ancien.

en soit, le plus grand portraitiste du xvi^e siècle a dédaigné de se



Cliché F. Stoedtner, Berlin.

PORTRAIT D'ALBERT DÜRER PAR LUI-MÊME A L'ÂGE DE TREIZE ANS (1484)
DESSIN A LA POINTE D'ARGENT

(Albertina, Vienne.)

réserver une place, si modeste fût-elle, dans sa galerie de portraits.

Mathias Grünewald, qui complète la trinité des grands peintres

de la Renaissance allemande, ne nous a légué, lui non plus, aucun portrait avéré de lui-même, à moins qu'on ne considère comme son portrait la figure de saint Paul ermite dans le retable d'Isenheim. La série de portraits de Dürer par lui-même est donc unique dans l'art allemand du xv^e et du xvi^e siècle. Son intérêt biographique et iconographique est considérable, puisqu'elle nous permet de nous représenter la physionomie de Dürer à différentes étapes de sa vie; mais elle présente de plus un grand intérêt pour l'histoire de l'art en général, car avec l'aide de ces précieux documents nous pouvons suivre le développement graduel de sa conception du portrait.

Des recherches récentes ont à la fois augmenté et précisé nos connaissances sur cette partie longtemps négligée de l'œuvre de Dürer; le moment est peut-être venu d'en esquisser une étude d'ensemble.

I

La première œuvre que nous connaissions de Dürer est précisément un portrait de l'artiste par lui-même : c'est le célèbre dessin de l'Albertina de Vienne qui représente le jeune Dürer à l'âge de treize ans¹. La date est certifiée par une naïve inscription qui est placée à l'angle du feuillet et peut se traduire à peu près ainsi : « Voilà le portrait que j'ai fait de moi-même à l'aide d'un miroir, en l'an 1484, quand je n'étais encore qu'un enfant². » Ce dessin d'enfant, soigneusement exécuté à la pointe d'argent, avec une application un peu puérile, est déjà singulièrement expressif, encore que la fixité du regard trahisse l'embarras bien naturel du jeune artiste en face de son miroir. Ce petit page coiffé d'une toque, dont la figure douce et sérieuse s'encadre de longs cheveux blonds, présente sous une forme encore timide presque tous les traits de l'homme mûr à son complet développement. L'homme est déjà là tout entier, en puissance. Dans ces yeux d'enfant qui semblent interroger l'avenir, ne croirait-on pas découvrir une expression d'attente anxieuse au seuil de la vie?

Dans un intéressant article du *Repertorium für Kunstwissenschaft*, M. A. Weber signale un autre portrait de jeunesse de Dürer qui était resté jusqu'alors inaperçu et qui se placerait immédiatement par

1. Ce dessin a été reproduit en fac-similé dans le répertoire des dessins de Dürer publié par Lippmann, t. V, n° 448.

2. « Dz hab ich aus eim Spigell nach mir selbst kunterfet im 1484 Jor, do ich noch ein Kint war. Albrecht Dürer. »

ordre de date après le dessin de l'Albertine : ce serait non seulement le premier portrait peint, mais encore la première peinture connue de Dürer¹. Ce portrait si heureusement identifié fait partie de l'œuvre la plus exquise de l'école franconienne du xv^e siècle : le fameux retable Peringsdörffer, qui a passé de l'église des Augustins au Musée germanique de Nuremberg.

Les historiens de l'art allemand ont beaucoup discuté sur ce



Cliché F. Stödtner, Berlin.

PORTRAIT D'ALBERT DÜRER PAR LUI-MÊME (?)
(DÉTAIL DE L' « AUTEL PERINGSDÖRFFER », 1487)
(Musée germanique, Nuremberg.)

tableau d'autel à volets qui fut commandé en l'année 1487, comme nous l'apprennent des documents d'archives, dans l'atelier de maître Michel Wolgemut par Sebald Peringsdörffer, notable bourgeois de Nuremberg. On a cru pendant longtemps, sur la foi du greffier-historiographe Johann Neudörfer², le Vasari de la Renaissance allemande, que ce retable était l'œuvre de Wolgemut lui-même. Mais il suffit de comparer ces panneaux, d'une facture brillante, d'un sentiment délicat, aux œuvres authentiques du vieux

1. Cf. A. Weber, *Ein neues Jugendbildnis A. Dürers* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1908).

2. J. Neudörfer, *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg*, 1547 (édit. Lochner, Vienne, 1875).

maître pour écarter cette attribution. D'ailleurs nous savons que Wolgemut était moins un artiste créateur qu'un entrepreneur de retables qui faisait travailler sous sa direction des apprentis à sa solde. Il est donc probable que ce retable, si supérieur à ses productions habituelles, a été exécuté dans ses parties essentielles par l'un de ses aides beaucoup mieux doué que lui : son beau-fils Wilhelm Pleydenwurff, comme le suggère M. H. Thode¹, ou plutôt, si l'on en croit M. Rauch², Hans Traut.

Or, à l'époque où fut peint ce retable, en 1487, le jeune Dürer travaillait déjà depuis une année dans l'atelier de Wolgemut, où son père, cédant à ses prières, avait consenti à le mettre en apprentissage. Il est naturel d'admettre que ses camarades plus âgés lui permirent, en considération de son talent précoce, de collaborer à l'un des volets extérieurs du retable Peringsdörffer qui se trouvait alors « en chantier ». On sait que les grands retables du xv^e siècle étaient des œuvres collectives, exécutées industriellement en répartissant le travail entre tous les apprentis, suivant leurs capacités. Ainsi s'expliqueraient les traces de la collaboration du jeune Dürer dans le charmant retable du Musée germanique.

Le panneau où se trouve son portrait présumé n'est pas, tant s'en faut, un des meilleurs du polyptyque : le maître n'aurait pas toléré qu'un si jeune apprenti mit la main aux compartiments intérieurs qui sont toujours les plus soignés. C'est un des volets consacrés à la légende de saint Gui ; on y voit le saint guérir le fils de l'empereur Dioclétien qui était possédé du démon et mettre en fuite par ses exorcismes le diable, qui s'échappe par la fenêtre. Derrière la figure du thaumaturge, qui occupe le centre de la composition, se tient l'empereur Dioclétien avec sa suite. Tout à fait à l'arrière-plan se dissimulent deux personnages, d'un accent tellement individuel qu'on y devine au premier coup d'œil des portraits ; l'un d'eux, jeune apprenti aux boucles blondes qui tient entre ses doigts un appui-main de peintre, présente une ressemblance frappante avec le jeune Dürer, tel qu'il nous est apparu dans le dessin de 1484 à l'Albertine. Le jeune homme, qui se présente de trois quarts, est vêtu d'un pourpoint vert clair et coiffé d'une barrette rouge ornée d'une plume noire ; ses cheveux blonds retombent en longues tresses sur ses épaules ; la courbure du nez est très accentuée, la pomme

1. H. Thode, *Die Malerschule von Nürnberg im xv. und xiv. Jahrhundert* Francfort, 1891.

2. Chr. Rauch, *Die Trauts* ; Strasbourg, Heitz, 1907.

d'Adam très saillante sur le cou entièrement découvert. A tous ces traits on est bien tenté de reconnaître, dans cette figure juvénile



PORTRAIT D'ALBERT DÜRER PAR LUI-MÊME (1493)

(Collection de M. Nicolas de Villeroi.)

peinte avec une visible application, un portrait de Dürer par lui-même du temps où il était petit apprenti chez maître Michel Wolgemut.

Le curieux dessin à la plume que M. W. von Seidlitz¹ a eu récemment la bonne fortune de découvrir à la Bibliothèque de l'Université d'Erlangen appartiendrait non plus à la période d'apprentissage (*Lehrjahre*), mais à la période de voyage (*Wanderjahre*) du jeune Dürer. Il est vrai qu'il n'est pas daté; mais tout porte à croire qu'il a été exécuté vers 1492. On a voulu s'appuyer, pour contester cette hypothèse, sur le dessin du revers, qui représente une Sainte Famille d'un style assez tardif. L'argument n'est pas probant : car le dessin du recto peut fort bien n'être pas de la même époque. Ce portrait d'Erlangen n'est en réalité qu'une esquisse hâtivement jetée sur le papier en quelques traits de plume. L'adolescent, la tête appuyée sur la main, regarde dans le vague avec des yeux fixes et hagards; il semble consumé d'une fièvre brûlante; l'expression du visage est concentrée, grave, inquiète. Tel était le jeune compagnon, parti pour son tour d'Allemagne et d'Italie, anxieux d'être lancé pour la première fois dans le monde, étonné de toutes les voix mystérieuses qu'il sentait murmurer dans son âme.

Avec le portrait de 1493, peint à l'huile sur parchemin, nous arrivons à une série d'œuvres plus importantes et beaucoup mieux connues. Goethe, qui eut l'occasion de voir ce portrait, l'a décrit avec une amoureuse exactitude; il en a senti très profondément le charme grave et ingénu. Ce tableau faisait partie autrefois de la collection Felix à Leipzig : il a passé depuis à Paris, chez M. Léopold Goldschmidt et appartient aujourd'hui à son petit-fils, M. Nicolas de Villeroy. Selon son habitude le jeune homme s'est représenté de trois quarts; il est habillé, avec une extrême recherche, d'un pourpoint froncé aux manches bizarrement tailladées : il a revêtu ses plus beaux atours. Son regard est à la fois hardi et timide : les yeux interrogateurs, tournés de côté avec une gêne qui trahit la dépendance du miroir, s'opposent à la direction du visage légèrement incliné. De longs cheveux bouclés, un cou long et flexible, une poitrine découverte par la large échancrure du pourpoint, contribuent à donner à ce jeune homme imberbe l'expression subtile et ambiguë d'un androgyne. « La gravité, la douceur réfléchie, quelque chose de tendre et de féminin se mêlent, sur cette physionomie pensive, aimante et fière². »

1. W. von Seidlitz, *Dürers frühe Zeichnungen* (*Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1907). Ce dessin est reproduit dans Lippmann, n° 429.

2. Maurice Hamel, *Albert Dürer*, p. 23.



PORTAIT D'ALBERT DÜRER PAR LUI-MÊME (1498)
(Musée du Prado, Madrid.)

Ce portrait est probablement celui que Dürer envoya à Nuremberg à demoiselle Agnès Frey, la fiancée que son père avait choisie pour lui pendant qu'il achevait ses années de voyage. Il tient en effet à la main une branche fleurie d'*eryngium* ou panicaut qui est désigné en allemand du nom caractéristique de *Männertren* (Fidélité des maris). Cette fleur symbolique nous laisse entendre que nous avons affaire ici à un « *Brautporträt* » : Dürer nous apparaît ici sous la figure d'un jeune prétendant coquettement endimanché¹, qui tient à donner à sa fiancée, en même temps qu'une preuve de son talent, une idée avantageuse de sa personne.

Le portrait de 1498, qui est encore plus célèbre, existe en double exemplaire dans des collections publiques. Mais c'est à Madrid, au musée du Prado, qu'il convient d'aller chercher l'original; la réplique du musée des Uffizi, à Florence, doit être considérée comme une copie. La date est attestée par une inscription de la main de Dürer dont le sens serait en français : « Tel est le portrait que j'ai peint d'après moi-même à l'âge de 26 ans. 1498². » Le maître nurembergeois, qui aima, semble-t-il, presque aussi passionnément que Rembrandt les étoffes chatoyantes et les fourrures soyeuses, se montre ici, comme dans le portrait de l'ancienne collection Goldschmidt, somptueusement et bizarrement attifé. Il est vêtu d'un riche pourpoint; ses longs cheveux, soigneusement frisés et crépelés, retombent sur sa poitrine largement découverte. Il est accoudé, les mains croisées, près du rebord d'une fenêtre qui s'ouvre sur la campagne.

Sa fière attitude n'a rien de provocant : néanmoins on sent un homme qui a laissé loin derrière lui les hésitations de la jeunesse et qui a pris conscience de sa valeur. Le regard est plus énergique : il y a un pli d'amertume autour des lèvres : l'adolescent délicat et presque féminin de 1493 est devenu un homme.

Il est certain que l'autorité plus grande de ce portrait est due pour une part à l'influence italienne, qui est ici très perceptible³. N'oublions pas que ce tableau est postérieur de trois ans au premier séjour à Venise dont nous n'avons, il est vrai, aucune preuve cer-

1. Le bord supérieur du tableau porte cette devise : « *My Sach die gat — als es oben schtaht.* »

2. « *Das malt ich nach meiner Gestalt — ich war sex und zwanzig Jor alt. 1498.* »

3. Les deux portraits que Dürer a peints d'après son père en 1490 (Uffizi) et en 1497 (National Gallery) font apparaître le même progrès. Dans le portrait de 1497, qui a l'air d'une critique du premier, la vision s'est agrandie, l'architecture de la tête est mieux indiquée, les traits essentiels sont soulignés : l'ensemble a un caractère plus monumental.

tain, mais que d'innombrables présomptions accumulées ont mis presque hors de doute, M. Hendrich a même tiré argument de ce portrait pour prouver le voyage de 1495. L'échappée qui s'ouvre à la droite du tableau sur une plaine dominée par des montagnes où des reflets de neige alternent avec des notes sombres de verdure, pourrait fort bien être un souvenir des impressions éprouvées par le jeune Dürer en traversant les Alpes.

Cependant, si l'influence de l'art italien se traduit déjà par une légère affectation de noblesse et de décorum, le portrait du Prado est encore un document sincère. Les traits sont très individuels : les yeux, en particulier, sont singulièrement petits et bridés si on les compare aux grands yeux du portrait idéal de Munich. C'est l'image véridique du jeune artiste à vingt-sept ans, au moment où, avec toute la fougue de son génie, il dessine les admirables gravures sur bois de l'*Apocalypse*.

Remarquons que les deux portraits de jeunesse de 1493 et 1498 offrent en somme les mêmes particularités d'arrangement et de facture. Le modèle se présente de trois quarts, en buste ; les mains sont croisées ou tiennent une fleur ; c'est en vain qu'on chercherait le moindre accessoire révélateur d'une habitude ou d'un métier : le portrait nous apparaît ici réduit à sa formule la plus simple.

II

Le célèbre portrait de la Pinacothèque de Munich, encore que son caractère très stylisé lui enlève toute valeur documentaire et que sa valeur artistique ait été bien compromise par les nombreux repeints qui l'ont défiguré, est encore celui qui s'impose le plus à notre imagination : c'est l'effigie la plus populaire, sinon la plus véridique de Dürer et, quoi qu'on fasse, nous nous plairons toujours à l'évoquer sous ces nobles traits de Christ germanique.

Le tableau est daté et signé ; mais la date et la signature sont également apocryphes. Il est aisé de se convaincre, en procédant à des comparaisons, que ce portrait n'a pu être peint en 1500 et qu'il appartient à la période italienne de la vie de Dürer. Une semblable immaturité de style serait inconcevable avant le second voyage à Venise. Le portrait de Munich se rattache étroitement aux œuvres que Dürer peignit pendant son séjour en Italie. D'ailleurs, l'examen de l'âge de l'artiste nous amènerait aux mêmes conclusions que ces considérations de style. Ce portrait donne bien l'impression d'un



Cliché F. Stödtner, Berlin.

POTRAIT DE DÜRER PAR LUI-MÊME (1500)

(Ancienne Pinacothèque, Munich.)

homme de trente-six ans. Ainsi tout porte à croire qu'il a été antédaté de cinq ou six ans.

Des recherches récentes ont transformé cette présomption en certitude et ont permis de dater cette œuvre avec une précision plus rigoureuse. M. Hendrich a, en effet, très ingénieusement démontré que la main gauche de la *Vierge au serin* du musée de Berlin est exactement identique à la main gauche de Dürer (la main droite dans le portrait de Munich puisque le tableau est peint à l'aide d'un miroir)¹. C'est d'après sa propre main que Dürer aurait peint la main de sa Madone en vertu de la concordance qu'il établit entre le schème féminin et le schème viril dans son *Traité des Proportions du corps humain*. Or, comme la *Vierge au serin* est datée avec certitude de 1506, il s'ensuit que le portrait de Munich doit être reporté à la même époque. C'est donc bien le Dürer des Lettres de Venise que nous avons devant nous.

L'influence de l'art italien est ici très sensible. Dürer se présente à nous non plus de trois quarts comme dans ses portraits de jeunesse, mais de face, tête nue, dans une attitude rigoureusement frontale. Les traits sont d'une régularité et d'une symétrie parfaites; de longues boucles tressées encadrent l'architecture sévère du visage dont les lignes essentielles sont énergiquement soulignées. Les yeux grands ouverts expriment une gravité calme et solennelle. L'impression que laisse ce portrait est presque religieuse : on songe invinciblement au Christ en majesté que les imagiers gothiques sculptaient dans une mandorle sur les tympans des cathédrales. Seule la main — cette main effilée dont les contemporains célébraient la beauté² — trahit, dans le mouvement dont elle saisit le revers de fourrure de la pelisse pour la ramener sur la poitrine, je ne sais quelle impatience fiévreuse et « trop humaine » qui contraste avec la sérénité divine du visage.

Par malheur ce Christ germanique n'offre qu'une ressemblance lointaine avec le maître de Nuremberg et sa valeur iconographique est presque nulle. Il suffit de comparer le portrait de Munich aux portraits plus anciens du musée de Madrid et de l'ancienne collection Goldschmidt pour reconnaître que Dürer ne s'est guère soucié de reproduire fidèlement la réalité : il s'est représenté dans ce portrait idéalisé non tel qu'il était, mais tel qu'il aurait voulu être. Il

1. Cf. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1897.

2. Jean Camerarius dit à propos de Dürer dans son oraison funèbre : « On ne pouvait rien voir de plus élégant que ses doigts. »

n'a jamais eu ces grands yeux graves et tristes : les siens étaient petits et légèrement bridés. Son nez n'était pas droit, mais fortement busqué.



Cliché F. Stoedtner, Berlin.

PORTRAIT D'ALBERT DÜRER AVEC PIKHEIMER, PAR ALBERT DÜRER (1506)
(DÉTAIL DE LA « FÊTE DU ROSAIRE »)

(Monastère de Strahow, Prague.)

Pour se rendre compte de toute la distance qui sépare le portrait idéal de Munich de la réalité vulgaire, rien n'est plus instructif que de le confronter avec un portrait-médaille (reproduit ici en cul-de-

lampe) du « petit maître » allemand Hans Schwartz, dont le modèle en buis a été retrouvé au musée de Brunswick. M. G. Habich, bien connu par ses études sur les médailleurs allemands de la Renaissance, l'a publié en 1906 dans l'*Annuaire des Musées royaux de Prusse*¹. Ce médaillon, qui porte en exergue l'inscription : « *Albertus Dürer pictor germanicus* », a dû être gravé vers 1519, du vivant même de Dürer. « A la figure idéale de Christ que le maître admirait dans sa personne avec une si charmante naïveté, Hans Schwarz », dit M. Habich, oppose un homme dont le type suppose une forte proportion de sang magyar. » De fait, on a quelque peine à reconnaître Dürer sous les traits de ce berger de la puszta, dont les pommettes saillantes, les yeux bridés, le nez busqué, trahissent nettement une origine hongroise. Cette effigie d'un caractère insolite est probablement véridique, car le père de Dürer était originaire de Hongrie et le nom même des Dürer ne serait que la transcription allemande du hongrois *Aytos* (porte : en allemand *Türe, Düre*)².

Il est donc hors de doute que le portrait de la Pinacothèque de Munich est très stylisé. Comme Dürer était très préoccupé à cette époque des proportions normales du corps humain et du problème de l'homme idéal, les critiques ont été naturellement amenés à penser que ce portrait, si distant de la réalité, avait dû être établi d'après certaines mesures (« *aus der Maas* »). C'est ce que M. L. Justi a réussi à prouver dans ses remarquables études sur les figures construites de Dürer³ : il a minutieusement démontré que les proportions du portrait de Munich concordent pour l'essentiel avec les proportions normales établies par Dürer et que cette œuvre se rattache étroitement à la série des études de proportions qui ont si ardemment préoccupé cet esprit inquiet et chercheur. Dürer ne nous a-t-il pas confié lui-même, dans son *Traité des Proportions du corps humain*, qu'à l'époque où Jacopo de Barbari lui parla pour la première fois, en termes trop vagues à son gré, de certaines mesures du corps humain, « il aurait eu moins à cœur de voir un royaume inconnu que de connaître ces théories » ? Ainsi le portrait de Munich de 1506 n'est autre chose qu'une étude des proportions normales du visage humain : il s'insère tout naturellement dans l'œuvre de Dürer entre la gravure sur cuivre de 1504 et le grand diptyque peint de

1. G. Habich (*Jahrbuch der kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1906, fasc. 1).

2. L'étymologie de ce nom explique pourquoi Dürer adopta pour armes parlantes une porte ouverte (*Düre*).

3. L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe*; Leipzig, 1902.

1507 où les figures d'Adam et d'Ève ne sont qu'un prétexte à étudier les proportions normales du corps humain tout entier¹.

Peut-être n'a-t-on pas suffisamment remarqué que par là même le portrait idéal de la Pinacothèque de Munich marque une date capitale dans l'histoire de l'art allemand. Lorsque Dürer prétend, en se définissant lui-même, définir l'homme universel, il exprime déjà l'idée mère de la littérature et de l'art classiques qui tendent à s'élever par delà les apparences individuelles à la création de types généraux. Il va plus loin que les artistes de la Renaissance, qui prennent plaisir à étudier leur visage et à scruter leur personnalité; il éprouve le besoin de s'idéaliser, de se « normaliser », de se recréer à nouveau suivant les proportions établies par l'observation et le calcul. Son tableau de Munich n'est pas à proprement parler un portrait; il a, comme le dit fort bien M. H. Wölfflin², la valeur d'une confession et l'intérêt d'un programme. C'est une conception tout à fait nouvelle du portrait qui apparaît dans l'art du nord de l'Europe. Les Primitifs du xv^e siècle se contentaient de *copier* scrupuleusement leurs modèles; les classiques du xvi^e siècle visent à une *interprétation* de la réalité³. Cette révolution dans l'art du portrait, qui dérive directement de l'esprit de la Renaissance, se manifeste pour la première fois en Allemagne dans le portrait « construit » de Munich.

III

Le portrait de Munich est, en somme, la dernière en date des effigies de Dürer : c'est pourquoi il domine aussi souverainement notre imagination. Pour les vingt dernières années de sa vie, nous ne possédons aucun portrait de sa main qui nous livre le secret de sa physionomie et nous montre les changements que l'âge y avait produits. Cette abstention est d'autant plus significative que c'est précisément à cette dernière période qu'appartiennent ses meilleurs portraits. Le rôle qu'il attribuait à la peinture était, comme on le sait, « de représenter les souffrances du Christ et de transmettre à la postérité l'image des hommes après la mort ». Mais le portrait ne

1. Dans la *Madone au serin*, qui est probablement de la même année, le rapport de la hauteur de la tête à la largeur, la division en trois du visage, concordent également avec les mesures empruntées à Vitruve.

2. H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*; Munich, 1903, p. 177.

3. Lehmann, *Das Bildniss bei den alldutschen Meistern*; Leipzig, 1900.

prend une place prépondérante dans son œuvre qu'à la suite du voyage aux Pays-Bas (1520); où il subit l'influence de Quentin Metsys. C'est de cette époque que datent notamment l'admirable portrait d'homme inconnu du musée du Prado, les deux célèbres por-



Cliché F. Stoedtner, Berlin.

PORTRAIT D'ALBERT DÜRER, DESSIN PAR LUI-MÊME
ETUDE POUR LE TABLEAU

« LA FÊTE DE TOUS LES SAINTS » (1511)

(Cabinet des estampes, Berlin.)

traits de patriciens de Nuremberg au musée de Berlin, et la belle série de ses portraits gravés : or c'est ici que brusquement la série des portraits de Dürer par lui-même s'arrête.

On ne saurait considérer en effet comme de véritables portraits les petits personnages au geste dogmatique qui déploient orgueilleusement un cartel dans la plupart de ses tableaux religieux.

Dans la petite *Adoration des Mages*, d'un charme si jeune et si frais, que Dürer avait peinte « *con amore* » pour son fidèle protecteur, l'électeur de Saxe Frédéric le Sage et qui orne aujourd'hui la Tribune du musée des Uffizi, on reconnaît, dans l'un des Mages debout

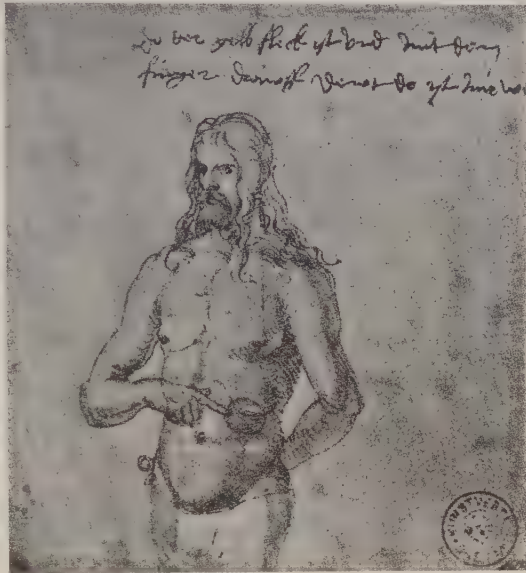
au second plan, la figure grave de Dürer encadrée de ses longs cheveux. A partir de cette époque, Dürer prend l'habitude de se représenter en miniature dans presque tous ses grands tableaux. Ainsi dans la *Fête du Rosaire* (*Rosenkranzbild*) qu'il peignit en 1506 pour les marchands allemands du Fondaco dei Tedeschi à Venise, il s'est figuré en costume d'apparat, les cheveux bouclés, à côté de son ami

l'humaniste Wilibald Pirckheimer, tenant à la main un cartel avec cette fière devise : « *Exegit Albertus Dürer Germanus.* » Dans le *Martyre des dix mille chrétiens* du musée de Vienne (1510), il a tenu également à se pourtraire avec son ami Pirckheimer : impassible au milieu de cette tuerie, il tient un petit drapeau où il se qualifie d' « *Albertus Dürer Alemanus* ». Enfin, dans le grand tableau de l' *Adoration de la Trinité* ou de *Tous les Saints* (*Allerheiligenbild*), de 1511, qui se trouve également au musée de Vienne, il figure seul enveloppé d'une lourde pelisse, dans un coin de la composition, au-dessous des cercles concentriques de saints et de martyrs qui planent sur des nuages autour de la Sainte Trinité : sa main soutient un grand cartel sur lequel il se qualifie cette fois de « *Noricus* ». Mais toutes ces menues figurines n'ont guère que la valeur d'un monogramme.

Un intérêt de curiosité s'attache à un petit dessin du musée de Brême qui appartient aux dernières années de Dürer¹. Malade, le torse nu, il montre du doigt la région du foie où une tache jaune indique exactement le point douloureux. On suppose que ce croquis accompagnait une lettre par laquelle il demandait une consultation par écrit à un médecin au sujet de la maladie dont il devait prématurément mourir. Ce simple schème est dépourvu de toute valeur iconique et ne présente qu'un intérêt biographique et médical.

En somme, il faut avouer que l'iconographie de Dürer est très incomplète : si les portraits de jeunesse sont relativement nombreux, en revanche, les portraits de vieillesse nous font complètement défaut.

1. Lippmann, n° 130.



Cliché F. Stœdtner, Berlin.

CROQUIS D'ALBERT DÜRER D'APRÈS LUI-MÊME
DESSIN A LA PLUME
(Musée de Brême.)

Le dessin de l'Albertine (1484) ressuscite à nos yeux l'enfant précoce de treize ans. Le jeune apprenti de l'atelier Wolgemut nous apparaît dans le portrait du retable Peringsdörffer (1487), et l'adolescent anxieux des années de voyage dans le dessin à la plume de la Bibliothèque d'Erlangen (1492). Le portrait de l'ancienne collection L. Goldschmidt (1493) nous montre ensuite le jeune fiancé coquet et sentimental, et le portrait du musée du Prado (1498), contemporain du cycle de l'*Apocalypse*, évoque le graveur ardent et grave à l'aube de sa gloire. Enfin, le portrait idéal de la Pinacothèque de Munich (1506) glorifie le maître dans la pleine maturité de son génie. Telles sont les six effigies les plus précieuses, les plus riches de signification et d'émotion que le grand artiste nous ait léguées.

A partir de ce moment, sa forme corporelle s'évanouit à nos yeux, sa physionomie nous échappe. Nous ne connaissons jamais la « semblance » du créateur des *Quatre Apôtres* de Munich. Qui sait s'il n'a pas voulu, par une suprême coquetterie d'artiste, cacher à la postérité la misère de son déclin physique et nous laisser, avec le portrait idéal de 1506, sur une impression de majesté et de triomphe?

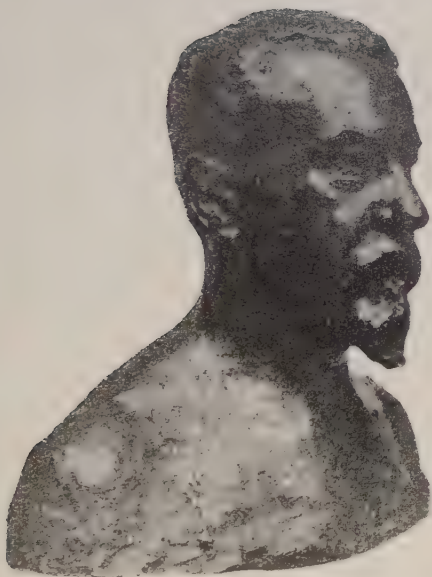
LOUIS RÉAU



PORTRAIT D'ALBERT DÜRER
MÉDAILLON EN BUIS
PAR HANS SCHWARTZ
(Musée de Brunswick.)

ARTISTES CONTEMPORAINS

HENRI LE SIDANER



PORTRAIT DE M. H. LE SIDANER
BUSTE EN BRONZE PAR M. DESRUELLES

A vingt lieues environ de Paris, au cœur du pays de Bray, l'ancienne petite place de Gerberoy, oubliée des hauts faits de La Hire et de Xaintrailles accomplis à l'ombre de ses murs, s'alanguit dans une vieillesse somnolente. Une porte fortifiée, recrépie par les soins du Touring Club, quelques restes de courtines, témoignent seuls de son passé guerrier. Mais parmi ces débris vénérables une hirondelle a fait son nid ; un artiste ami du recueillement et du silence y abrite son foyer, tandis que sur les plates-formes aménagées en jardins français il promène sa rêverie et rumine son œuvre.

C'est de là que partent, que s'essorent, avec la régularité d'une migration, pour s'arrêter en France, ou pousser plus loin, par delà les mers, en Angleterre, et jusqu'en Amérique, ces toiles si originales, d'une facture si personnelle, d'un sentiment si profond, qui ont répandu dans les deux mondes le nom de Le Sidaner.

Né à Port-Louis, dans l'île Maurice, le 7 août 1862, de parents, bretons d'origine, qui y passèrent une douzaine d'années, M. Henri Le Sidaner en revint avec eux à dix ans. Sa famille s'étant fixée à Dunkerque, où le père occupait l'emploi de courtier maritime,

celui-ci, esprit curieux, dessinait, modelait à ses heures perdues, s'essayait même à faire de petites machines volantes; une tête de négresse au crayon, de lui, placée dans la chambre de l'enfant, éveilla ses premiers goûts d'artiste. Sa vocation ne fut point contrariée; il eut pour premier professeur un praticien médiocre nommé Desmidt, élève du peintre anversois van Brée, qu'avait momentanément mis en vogue son *Dévouement du bourgmestre de Leyde van der Werff*. Il n'en fit pas moins quelques progrès, que la municipalité ratifia en envoyant le jeune homme, avec une bourse de la ville, à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il y étudia chez Cabanel, et de ses travaux n'a gardé d'autre souvenir qu'un concours Troyon « fait » en compagnie de Jean Veber, et que son maître, dans un accès de lucidité artistique, défendit avec chaleur, au point d'arracher une mention pour son élève à la résistance de ses collègues. Bien que son tableau eût fait quelque bruit, dont témoigne un article du critique homme d'affaires Hoschedé, le premier mari de M^{me} Claude Monet, Le Sidaner n'affronta pas le concours de Rome. Son père étant mort sur ces entrefaites, il alla s'établir dans le petit port d'Étaples, où il fit des séjours prolongés pendant sept ou huit ans. Il y vivait tout seul, s'attachant à peindre en plein air les figures de ses tableaux. Le premier, *La Promenade des orphelines* (1888), est au musée de Dunkerque; des sœurs de charité et leurs pensionnaires, portant la pèlerine et le ruban en sautoir de rigueur, vaguent dans les dunes, par un jour gris, bien en harmonie avec le faible entrain de cet exercice. L'année suivante, l'artiste exposa une *Communion in extremis*, aujourd'hui au musée de Douai. En 1891, ce fut *La Bénédiction de la mer* (musée de Châlons-sur-Marne)⁴; ample composition où un évêque fait, du haut d'un bateau amarré au rivage, le geste propitiatoire, entouré d'enfants de chœur en camail rouge, porteurs de cierges et de croix, de jeunes filles en blanc érigeant des bannières, de sœurs de charité, etc. L'effet lumineux est très doux, l'œuvre s'enveloppant de brumes grises et dorées. *La Bénédiction de la mer* valut à l'artiste une bourse de voyage.

Les derniers tableaux de cette série sont *L'Hôtel des orphelines*, conservé chez un particulier, au Touquet, et *Les Promis*, cheminant le long d'une rivière. On le voit par le choix des sujets, M. Le Sidaner vivait alors dans une sorte d'atmosphère de tendresse apitoyée ou idyllique, un peu analogue à celle que respira François Coppée; les spectacles journaliers qu'offre cette côte salubre, devenue une sorte de vaste sanatorium, où des institutions diverses réunissent les



LA MAISON AU CLAIR DE LUNE

Lithographie originale de M. LE SIDANER

enfants atrophies, les jeunes chloroses, retinrent longuement son esprit méditatif, d'où la douceur mélancolique de cette partie de son œuvre, qui pare de poésie les humbles destinées goûtant, sans joie, l'aide précaire et étroite donnée à leur solitude, à leurs disgrâces.

Après cette intimité prolongée avec la mer du Nord, l'artiste, sollicité par la vie plus active et plus complexe des grandes villes



PETITE PLACE A RICHELIEU, PAR M. H. LE SIDANER

s'établit à Paris, où il devait rester environ quatre ans. Il a fait justice, en le coupant, du premier tableau, intitulé *Les Vieilles*, qu'il y exécuta; mais il fut, à bon droit, plus satisfait du suivant : *La Ronde au clair de lune* (1896), où six jeunes filles grandeur nature, tête nue, dansent enlacées, au bord d'une rivière sur laquelle passent des bateaux pavoisés de lanternes vénitiennes. Il y a un accord délicat entre la tonalité bleuâtre et le mouvement doux et lent des figures, auxquelles le crépuscule imprime un air de songerie. Ce tableau est en Angleterre, dans une collection privée. Le même sentiment virginal se manifeste dans *Le Dimanche* (1897), appartenant à M. Henri Duhem. Douze jeunes filles vêtues de blanc se pro-

mènent dans la campagne aux peupliers grêles, parmi des touffes de rhododendrons; les silhouettes longues et tranquilles s'enveloppent, à contre-jour, d'une auréole vermeille.

C'est à cette époque que M. Le Sidaner entra dans la « Société Internationale »; il allait y former une étroite amitié avec quelques-uns des peintres les plus distingués de ce temps : Lucien Simon, René Ménard, Charles Cottet, qu'il suivit plus tard quand ils s'en détachèrent pour fonder la « Société Nouvelle ». Son genre évolua dès lors, peu à peu, vers le paysage, les figures perdant graduellement leur importance dans ses ouvrages, pour ne plus former que l'accessoire du décor pittoresque, en attendant d'en disparaître complètement, mais, comme nous le verrons plus loin, sans que l'humanité en soit jamais absente. Dès 1897, il expose un sujet où se trouvent à la fois toute sa sensibilité devant la nature et sa prédilection secrète pour les lieux habités, qu'imprègnent une pensée vivante, des soins quotidiens; c'est une vieille maison à grandes fenêtres et petits carreaux, vue par-dessus un mur et précédée d'un jardin fruitier aux grêles silhouettes. A l'exposition de ses œuvres, qui s'ouvre la même année chez Mancini, les titres des tableaux, aujourd'hui bien dispersés, sont à eux seuls caractéristiques : *Rivière dorée*, *Vitraux*, *Maison ancienne*, *L'Allée*, *Soir*, *L'Église*, *Maison pauvre*, *Petite rue*, *Rivière bleue*. C'est l'intimité des lieux saisie d'un regard patient, leur histoire noble ou obscure évoquée, et surtout leur association étroite avec les existences qui s'y sont écoulées, le reflet qu'elles y ont laissé.

Désireux de renouveler son champ d'impressions, et de plus en plus sollicité par les choses du passé, si puissamment suggestives de méditation et de rêve, M. Le Sidaner partit en 1898 pour Bruges, le site le plus éloquent peut-être de la terre, par l'harmonie, la concordance de tous ses éléments expressifs, que ce soit la nature ou l'histoire qui les ait fournis; un séjour de trois mois n'ayant fait que le mettre en goût, il y passa encore une année pleine, de 1899 à 1900. Le *Quai* (à M. Mauguin) et *Coin de Bruges* datent de la première période; l'*Orangerie*, avec son effet de lune sur un grand bâtiment à fenêtres cintrées, que rayent capricieusement les branches défeuillées par l'hiver et leurs ombres portées, est de la seconde. Exposée en 1900 à la Société Nouvelle, cette toile obtint un grand succès. L'année suivante fut passée par l'artiste à Beauvais, dont le cadre vieillot l'avait séduit à son tour. De cette campagne datent *L'Hôtellerie des sœurs* (ancienne collection Thaulow), vague et spec-

trale, avant le premier frisson de l'aube, une *Petite Place* au soleil, et une *Maison au crépuscule*, l'habitation même de l'artiste, éclairée du dedans.

C'est en 1902 que Le Sidaner se fixa à Gerberoy, dont la disposition et l'entourage pittoresque lui avaient été signalés par un voisin, le bon potier Delaherche. Et l'on vit aussitôt au Salon une composition simple et prenante dont il a donné plusieurs variantes, et où sa maison a fourni le fond, l'église du village, en contre-haut, fer-



LE JARDIN, PAR M. H. LE SIDANER

mant le tableau sur la droite; c'est une simple table à manger, avec sa nappe, ses couverts, et une lampe dont la lueur jaunâtre se fond dans le demi-jour. Cet ouvrage est au Luxembourg. La même année il peignait l'église, vue du jardin supérieur, bordé d'une balustrade à vases, qui est l'ancien glacis du rempart.

Persévérant dans ses habitudes de migration annuelle, M. Le Sidaner passa l'hiver de 1902-1903 à Chartres; les principales toiles qu'il y exécuta sont *L'Archevêché*, avec sa grande grille historiée, le « Portail royal » formant le côté droit; une vue d'ensemble de la ville par la neige, montrant la cathédrale dans tout son développement latéral, *Le Vieux Pont sur l'Eure*. L'été suivant, Gerberoy inspirait le *Dessert*, du Salon de 1904, qui est au Luxembourg : une table servie, parée d'œillets, dans la salle à manger, la fenêtre grande

ouverte sur la cour; et le *Goûter* : femme et enfant devant une table (musée de Dublin); la même année le vit peindre à Paris *La Place du Théâtre-Français*, par un temps de pluie, et à Versailles *Le Pavillon français* du petit Trianon, sous la neige. Au Salon de 1905 parurent *La Rue Royale au crépuscule* et *Le Grand Trianon*, précédé d'un bassin à sujet décoratif. Toujours attentif à étendre ses motifs d'inspiration, M. Le Sidaner passa l'hiver à Venise; de ce séjour datent *Le Palais Ducal* le soir, avec les grandes traînées des lampadaires sur l'eau, du Salon de 1906, où l'accompagnaient *Le Grand Canal par un clair de lune* (Institut Carnegie, à Pittsburg) et *Le Pont des Soupîrs* vu du quai des Esclavons (au Petit-Palais). L'été, à Gerberoy, vit peindre une vue du jardin, avec sa bordure d'œillets en fleurs (musée de Gand); une nouvelle saison d'hiver à Venise, *La Musique sur l'eau*, le plus vaste paysage de M. Le Sidaner, pris entre la Salute et San Giorgio Maggiore, effet de soir avec des lanternes vénitiennes, *La Place Saint-Marc au crépuscule*, avec son coup de lumière sur le renfoncement à gauche de l'église, enfin un petit canal par un temps gris. L'hiver de 1907-1908 fut passé à Londres et donna naissance à une série de toiles des plus originales : *Saint-Paul*, pris de la rive droite de la Tamise, *Trafalgar Square*, et deux vues de Hampton Court : *La Cour de la fontaine* par une après-midi ensoleillée, et *Le Jardin du vivier* sous la gelée blanche. L'été fut partagé entre Gerberoy et Montreuil-Bellay, résidence d'une des sœurs du peintre, en Anjou; l'un inspira *La Fenêtre aux œillets*, l'autre une vue du Thouet roulant à grande eau, prise d'un intérieur. Nouveau séjour en Italie durant l'hiver de 1908-1909; le quartier général fut cette fois Pallanza, sur le lac Majeur, dont les îles fameuses suggérèrent les cinq toiles exposées cette année.

*
* *

Telle est, envisagée à l'heure actuelle et sous ses principaux aspects, sans préjudice d'une foule de motifs fragmentaires qui échappent à chaque saison, mais échappent au public, passant directement de l'atelier du peintre dans sa clientèle anglaise, la production de Le Sidaner, dont le nombre d'ouvrages dépasse déjà sensiblement la centaine. Rien, on l'a vu par l'énumération peut être trop minutieuse qui précède, de plus varié que les sujets traités par lui; rien cependant de plus un que son œuvre, rien qui présente un ensemble de caractères plus constant et mieux lié. D'abord, les thèmes d'in-



H. Le Sidaner pinx.

LE GRAND CANAL A VENISE

spiration, sous quelque ciel qu'ils soient recueillis, offrent une parenté étroite : tous sont pris à la nature habitée ; point de grèves désertes, point de champs solitaires, point de montagnes inaccessibles, ni de forêts hantées des seuls animaux. De propos délibéré, ou simplement d'instinct, M. Le Sidaner, à l'exemple de Cazin, avec qui il offre plus d'une analogie, s'attache, dans le spectacle de la terre, à ce qui y rappelle la présence, le travail, l'action transformatrice des hommes. D'autres l'ont aimée pour sa solitude, pour ses énergies spontanées, pour sa majesté un peu âpre, y recherchant même, dans leur misanthropie native ou leurs déceptions sentimentales, un refuge d'autant plus cher qu'ils en opposaient le calme immuable, ou les phases régulières et grandioses, au vaines querelles, aux impulsions désordonnées de leurs semblables. A la différence de ces romantiques, notre artiste est un traditionnel, fils respectueux de notre race, admirateur fervent de son passé de gloire et des œuvres de son génie. Il se sent étroitement solidaire de ces hommes qui, par leurs luttes obscures, par leur travail acharné, nous ont fait peu à peu le sol plus prodigue, la vie plus douce. Et c'est la trace de leurs existences casanières, de leurs labeurs ignorés qui lui rend si précieuses, si aimées, les vieilles demeures, les maisons élimées dont il semble que la patine soit faite d'un peu de la substance et de la sueur des morts. C'est également un familial, attaché d'un cœur tranquille aux formes héritées, aux rites séculaires de l'existence. Le toit domestique, le *home* paisible, les habitudes communes, les affections proches et légales constituent le cadre familial, restreint, où il évolue avec la sécurité sereine de l'instinct. Ainsi s'explique et se commente naturellement sa carrière, partagée entre la représentation pieuse du foyer et la contemplation des monuments augustes et des vieilles cités, dont il s'ingénie patiemment à traduire la beauté, le mystère.

Et, cependant, de son œuvre, depuis que son talent est arrivé à maturité, la figure humaine est presque totalement absente. Anomalie singulière, mais à notre avis purement apparente, dont nous croyons pouvoir donner deux raisons. Tout d'abord l'intervention, dans un tableau, de personnages nettement caractérisés y introduit un élément de particularisation locale, circonstancielle, qui en affaiblit d'autant le pouvoir de signification générale. Si, au contraire, ces personnages sont stylisés, réduits aux caractères spécifiques, la pire convention se fait place avec eux. Si, enfin, ce sont de simples comparses, destinés à meubler la composition, ils lui impriment un

cachet « tableau de genre » trop souvent déplorable. Et dans chacun de ces cas l'artiste manque son but. Or ce n'est point, encore une fois, un moment des êtres et des choses que M. Le Sidaner entend nous montrer; c'est, au contraire, la tradition, inscrite dans le groupement d'un mobilier ou l'ordonnance d'un repas, comme dans les lignes maîtresses d'un palais, dans les divisions fondamentales d'une façade de basilique, dans la simple ordonnance d'une vieille maison, s'abritant de ses pleins, s'éclairant de ses vides. Toutes ces dispositions, en effet, les grandes comme les petites, sont le résultat d'enseignements transmis, de pratiques héritées, d'usages fixés par la répétition, et assis à demeure dans le calme domaine de l'inconscient.

On pourrait, au reste, supposer des talents assez sûrs pour montrer, dans les personnages mêmes qui animeraient de tels tableaux, une sorte d'adaptation congénitale, un ensemble immémorial d'expressions, d'attitudes, qui les associeraient étroitement à leur habitat et montreraient en eux, en même temps que ses hôtes naturels, son complément nécessaire; et M. Le Sidaner y eût assurément excellé. Mais, esprit très cultivé, en commerce avec les jeunes écrivains, familier avec ces effets de correspondances mystérieuses, d'évocations subtiles qu'ils s'attachent, à la suite d'Edgar Poe, à l'exemple de M. Maeterlinck, à faire naître, notre artiste a préféré transporter dans son art leur mode d'expression favori des sentiments et des faits : mode plus puissant que la représentation directe, qui a nom la suggestion, cet appel insidieux et irrésistible à l'association d'idées, par la formation d'images intérieures qui se complètent et se sollicitent impérieusement les unes les autres. De là, par exemple, cet usage, si discrètement, mais si finement pratiqué par le peintre, dans ses toiles veuves de tout personnage, d'une pièce de vêtement, d'un accessoire de toilette oublié sur un meuble, d'un livre entr'ouvert, d'un jouet gisant sur le gazon, qui évoquent tout un groupe familial, d'autant plus attachant que notre imagination peut le composer à sa guise; de là, encore, l'emploi fréquent, dans les effets d'aube ou de crépuscule qu'affectionne M. Le Sidaner, de ces faibles luminaires jaunissant les vitres des demeures closes, qui, suivant le caractère, l'aspect, l'ambiance générale de l'habitation, suggéreront au spectateur la méditation laborieuse d'un penseur, ou la sinistre veillée d'un mort.

Mais ce n'est pas seulement par le choix et la disposition des motifs que M. Le Sidaner réussit à nous rendre présents l'histoire, les destinées, les hôtes, même invisibles, d'une habitation. Sa technique

de peintre joue un rôle essentiel dans la création de cette atmosphère d'accoutumance et d'intimité. Rien, pour aviver le pouvoir représentatif de notre imagination, ne vaut l'insinuation vague, le chuchotement précautionneux. De là, dans son art, l'emploi constant de ce que, faute d'un mot meilleur, nous appellerons la sourdine. On connaît ce petit appareil qui, fixé sur le chevalet d'un instrument à cordes, lui communique, en supprimant les résonances



LA TABLE AU JARDIN, PAR M. H. LE SIDANER

(Musée de Gand.)

de la caisse, un timbre à la fois grêle et étouffé dont la couleur mystérieuse suggérera sans effort à l'imagination la tombée du jour, une apparition séraphique, ou l'évanouissement graduel d'une existence. Cette sourdine, il semble que M. Le Sidaner l'ait, une fois pour toutes, imposée aux sonorités de sa palette. Non qu'il s'en tienne aux tons neutres, de faible éclat, de vibration courte, à ces gris, par exemple, qui jouent dans l'harmonie picturale le rôle du mode mineur en musique. Il aime les taches vives, franches, qui éveillent et remplissent l'œil; mais il les juxtapose en accords savamment composés, où leur vivacité s'émousse par le voisinage et, semblable à la diaprure d'un ancien tapis de mosquée, caresse le regard

de son harmonie veloutée. Ce fondu, ce moelleux des tonalités, sur lesquelles le regard glisse sans heurt, contribuent à donner aux compositions de M. Le Sidaner, quel que soit le motif traité, un aspect paisible, une sorte d'atmosphère de recueillement et de silence en parfait accord avec le caractère reposé des lieux, en général solitaires, et qui, lorsqu'ils sont accidentellement peuplés, comme son *Grand Canal* du Salon de 1907 (*La Musique sur l'eau*), ou sa *Place du Théâtre-Français par la pluie*, semblent assoupir les rumeurs de foules dans la bruine éparse ou l'ombre enveloppante. On dirait qu'il assemble et agence sur sa toile non des formes substantielles directement reproduites, mais des images flottantes et glissantes, et qu'il y peint moins les objets eux-mêmes que leur réverbération dans un milieu qui les adoucit, les dissout un peu, eau morte ou miroir voilé.

Aussi a-t-on dit de son art qu'il a un accent intime et comme confidentiel; on y entend le murmure d'une âme recueillie et modeste à qui les expansions véhémentes répugnent, et qui craint de troubler d'un éclat dissonant l'harmonie instable des choses. Et cette voix est si invitante, qu'on pénètre dans les compositions de M. Le Sidaner comme dans un milieu coutumier et déjà cher où le seuil, le banc, la table ont l'air de nous attendre et de nous faire accueil; car la sympathie que l'âme de l'artiste étend sur son entourage familial, comme sur les spectacles accidentels qu'il exprime, il semble que ses tableaux nous la renvoient à leur tour, en effluves tièdes et caressants. Et, de fait, quel est celui qui, devant un de ces jardins français aux plates-bandes rectilignes, que jalonne un vase ancien, n'a senti se lever dans son souvenir l'image de décors pareils, hospitaliers à son enfance et peuplés de chères mémoires? Par quel miracle de sympathie le peintre, en exprimant son gîte aimé, ou sa rencontre et son rêve passagers, a-t-il pu éveiller en nous de telles correspondances, de tels échos? C'est son secret, et lui-même serait sans doute bien empêché de nous le dire; à défaut de dessein précis, un sourd instinct l'a guidé, et l'effort de divination du critique échoue sur cet élément irréductible, qui, quel que soit l'apport du calcul et de la science, reste le fond même de toute inspiration véritable.

Contentons-nous donc, sans trop analyser notre plaisir, d'errer à la suite du peintre, de Bruges la Morte aux îles Borromées, de Chartres l'épiscopale aux bords brumeux de la Tamise. Ce sera un voyage incomparable, car la nature s'y double et s'y recrée, en quelque sorte, dans la vision d'un poète. Le silence des béguinages, la tristesse

dolente du Lac d'Amour, à Bruges, semblent se condenser davantage sur nous, tandis que nous en parcourons les allées ou les rives. Beauvais, Chartres prennent des aspects plus reculés, plus caducs, plus affaissés, sous la brume qui les encrêpe ou la neige qui les emmitoufle; Venise moire ses architectures de tous les reflets changeants émanés des canaux; la Babel londonienne enfle dans les cieux l'orgueilleuse coupole de sa cathédrale, tandis que le palais désert d'Henri VIII se rose d'un sourire, sous la caresse d'un ciel capri-



LA TABLE PRÈS DE LA MAISON, PAR M. H. LE SIDANER

cieux. Et tous ces milieux connus nous sont nouveaux, parce qu'une sensibilité délicate s'y est associée, qu'ils se sont réfractés dans ce prisme vivant, décomposant et reconstituant chaque spectacle suivant ses lois propres de polarisation, et tirant ainsi des multiplés aspects de la nature ou de l'art des virtualités inconnues, qu'elle transforme en vibrations nouvelles. Paysages et monuments ne sont plus, dès lors, que des thèmes indéfiniment transformables, et un second univers se juxtapose à l'autre, plus attachant peut-être encore de toute la rêverie émue, de toute la pitié tendre qui s'y incorporent sous la main d'un Le Sidaner.

Néanmoins, il faut toujours revenir, pour atteindre l'idiosyncrasie

même de l'artiste, aux maisons campagnardes, aux jardins exigus ornés d'un cadran solaire, qui, presque sans caractère ni beauté propre, n'empruntent leur intérêt, leur force émotive, qu'au sentiment qu'ils condensent, et dont le prix grandit de toute l'insignifiance de leur matière. Ici, le principe inspirateur est tout; il s'y révèle à l'état pur, en quelque sorte, avec ce minimum de support matériel qu'emporte l'intermédiaire obligé des sens dans la communication de la pensée; et c'est une joie délicieuse de sentir tout contre soi, sous la mince paroi du « motif »,

Le battement d'un cœur exquis et fraternel.

*
* *

Nous avons dit plus haut par quels délicats artifices de palette M. Le Sidaner parvient, avec une précision et une égalité d'effet rares, à exprimer sur sa toile l'espèce de vieillissement des choses qui, en les associant de plus loin à nos destinées périssables, nous les fait plus voisines et plus chères. Mais il convient de pousser plus avant l'examen de sa technique, laquelle est des plus intéressantes et personnelles. Fidèle à cette vérité d'évidence que le contour n'existe pas, qu'il n'y a point de ligne de démarcation autour des corps, et qu'ils ne se limitent latéralement que par la portion d'espace qu'ils offusquent de leur masse, et en profondeur par la dégradation de la lumière sur leurs diverses parties, l'artiste modèle uniquement par les valeurs de clair et d'ombre. Il construit donc invariablement ses formes en déterminant la succession de leurs plans par la quantité respective de lumière qu'ils retiennent. Les quelques dessins qu'il a gardés sont faits uniquement de hachures, dont le faisceau plus ou moins serré donne l'éloignement proportionnel des différents éléments du paysage, du monument ou de l'objet représenté. Ces sortes de maquettes en blanc et noir offrent tout à la fois une ampleur et une « enveloppe » très frappante. Le pinceau à la main, M. Le Sidaner juxtapose ses touches, sans les fondre, en damier plus ou moins serré¹. Il y gagne une vibration des surfaces égale à celle que présentent les œuvres des impressionnistes. Aussi, dans un classement superficiel, l'a-t-on confondu avec ceux-ci. Mais il s'en sépare très

1. « Il est bon », dit Ch. Baudelaire dans son admirable *Salon* de 1859, « que les touches ne soient pas matériellement fondues; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur. » (*Curiosités esthétiques*, p. 272.)

nettement, en ce qu'il ne décompose pas les tons : ses verts, ses violets, ses orangés sont directement mélangés sur la palette, et non obtenus dans l'œil seulement, par la juxtaposition sur la toile de leurs éléments composants. Et l'extrême fraîcheur de l'effet ainsi obtenu, la franchise savoureuse de ses « taches » ôtent quelque peu



PLACE SAINT-MARC, A VENISE, PAR LA PLUIE
PAR M. H. LE SIDANER

de force à l'article du *credo* impressionniste relatif au « mélange optique »¹.

Dans l'indépendance de cette pratique s'affirme une fois de plus le caractère prime-sautier d'un artiste qui ne s'est jamais laissé enrôler et n'entend tenir ses procédés techniques que de son expérience personnelle et libre. Cette netteté de caractère, unie à une douceur de rapports extrême, n'a guère moins contribué que son

1. Les quarante paysages de ciel et d'eau récemment exposés par M. Claude Monet, sous le titre *Les Nymphéas*, le montrent également libéré du formulaire impressionniste et renouvelant, à près de soixante-dix ans, non seulement sa vision, mais sa technique, avec la plus sûre et la plus heureuse hardiesse.

talent à lui assurer la situation très forte qu'il occupe dans notre école. Bien qu'il n'ait point directement formé d'élèves, son influence est manifeste chez un certain nombre de jeunes paysagistes : M. et M^{me} Duhem, MM. Eugène Chigot, Meslé, Fernand Maillaud, Guirand de Scevola, Le Mains, qui, sans l'imiter, s'inspirent aux mêmes sources, cherchant à incarner, à son exemple, leurs divers états de sensibilité dans les formes indéfiniment plastiques de la nature, et comme lui enclins à en préférer les expressions paisibles et recueillies. Il est, à l'heure actuelle, une des figures les plus attachantes de notre école. Les *lakistes* anglais semblent lui avoir transmis leur respect religieux du mystère des choses, leur contemplation rêveuse qui s'attarde, revient vingt fois sur le même objet, pour en tirer des accents plus profonds, plus rares. Mais, moins casanier qu'un Wordsworth ou un Coleridge, moins enfermé, d'autre part, dans une spiritualité pure qui demande au monde extérieur des leçons morales plutôt que des jouissances esthétiques, il a su goûter et traduire les formes les plus diverses de la beauté. Son œuvre n'en présente pas moins une unité extraordinaire. Un ouvrage de M. Le Sidaner se reconnaît du plus loin qu'on l'aperçoit, non point seulement à l'identité persistante du procédé technique, mais au timbre profond et un peu voilé de la voix qui s'y fait entendre. Cette voix dit la douceur de vivre dans l'émerveillement de la nature, dans l'admiration des chefs-d'œuvre, dans la religion du passé d'où nous sortons, qui, rattachant nos courtes destinées à l'effort séculaire d'affirmation et de survie des hommes, confère aux plus humbles cadres de l'existence une dignité, un prix inestimables.

HENRY MARCEL





« LE DIT DES TROIS MORTS ET DES TROIS VIFS », MINIATURE DU XIV^e SIÈCLE
(Ms. fr. 3142, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

L'ART RELIGIEUX DE LA FIN DU MOYEN AGE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT¹

NOTES SUR LES RAPPORTS DU THÉÂTRE ET DE L'ART
EN FRANCE ET EN ITALIE



L'ORGUEIL CHEVAUCHANT UN LION,
MINIATURE DU XIV^e SIÈCLE

(Ms. fr. 400, Bibliothèque Nationale, Paris.)

M. Mâle, professeur en Sorbonne, vient de terminer l'étude à laquelle il s'était consacré peu de temps après sa sortie de l'École normale : celle des rapports de la pensée chrétienne et de l'art français pendant le Moyen âge. Un premier volume, publié en 1898, ne dépassait pas le XIII^e siècle, l'époque de plénitude et de sérénité classique²; un second

1. *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*, par Émile Mâle (Paris, A. Colin, 1909, in-4, av. 250 fig.).

2. *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* (Paris, Leroux, 1898, in-8 ill.;

nouv. édit. chez A. Colin, in-4, av. 127 fig.) : v. la *Chronique des Arts*, 1899, p. 108. J'ai parlé de ce premier volume dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} mai 1899.

volume, qui vient de paraître, descend jusqu'au concile de la contre-Réforme, qui édicta comme une « séparation » du dogme officiel et de l'art traditionnel. Ces deux volumes, dont chacun représente dix ans de recherches et de réflexions, sont deux monuments. Leur architecture, œuvre savante d'un artiste, a la vie d'un poème. Si le second des deux édifices n'égale pas le premier pour la simplicité solennelle de l'ordonnance, les matériaux y sont plus rares et les détails plus précieux : un Saint-Wulfran d'Abbeville à côté d'un porche de Chartres.

I

L'auteur a défini son dessein dans l'introduction du nouveau volume. Il entend négliger l'analyse des « formes », l'histoire des « écoles d'art, de leurs luttes, de leurs conquêtes », pour dégager « les idées directrices ». Les formes mêmes ne sont pour lui que des apparences. Le jour où il voudra s'attaquer à elles sans détour, il compte leur ravir encore le secret d'une pensée¹.

Cette attitude, dont la franchise n'est pas sans fierté, doit être opposée à celle que prennent aujourd'hui, en face des problèmes de l'art chrétien, les critiques les plus savants d'Allemagne et d'Italie. Pour un Morelli, ou, plus près de nous, pour un Berenson, qu'est-ce que le sujet d'une œuvre d'art ? Une ligne de légende au bas d'une image. C'est à l'œuvre que le critique va tout droit, sans intermédiaire ni interprète. Il n'est pas un esprit qui interroge des esprits, mais un œil exercé à reconnaître des « mains ». L'exégète et l'expert contemplent, dans une même peinture, deux mondes séparés par l'abîme que Pascal a vu entre le monde de la chair et celui de la « charité ».

En abordant le domaine spirituel que maintenant il a fait sien, M. Mâle y a retrouvé les traces de précurseurs, qui furent des apôtres : le jésuite Cahier, le pieux Didron. Le livre admirable qui nous a montré les cathédrales reflétées dans le quadruple *Miroir* de Vincent de Beauvais, était en germe dans un rapport sur la cathédrale de Chartres adressé en 1840 au ministre de Salvandy². Mais continuer Didron, à la fin du xix^e siècle, c'était renouer en France une tradition rompue. Quand M. Mâle se mit à l'œuvre, ce qui, dans

1. « Au fond la moindre ligne est d'essence spirituelle : le jet d'un draperie, le contour qui cerne une figure, le jeu des lumières et des ombres peuvent nous révéler la sensibilité d'une époque tout aussi clairement que le sujet d'un tableau. Quelque problème que l'historien de l'art essaye de résoudre, il rencontre toujours l'esprit. »

2. Publié en 1870 dans les *Annales archéologiques*, t. XXVII.

l'art du Moyen âge, n'était pas construction et géométrie avait été négligé, — au grand profit des travaux et des connaissances techniques, — par plusieurs générations d'architectes sortis de l'École des Chartes.

Les études iconographiques avaient émigré en Allemagne. Elles retinrent quelque temps la curiosité universelle d'Anton Springer¹. Le grand historien a posé, au cours de brèves études limitées à des cas particuliers, des aphorismes qui méritent d'être rappelés. Pour lui, « l'invention, la création du sujet n'est pas l'affaire et la mission de l'artiste. Plus la pensée à laquelle celui-ci donne un corps est grande et haute, plus il est désirable que l'artiste la trouve tout exprimée. Alors il peut se donner tout entier à la réalisation plastique; alors aussi il trouve des spectateurs préparés par leur propre éducation à comprendre ce qu'il leur traduit. Ce n'est donc pas diminuer l'art du Moyen âge que de constater que la plupart des motifs dont il est composé ne sont pas nés de la fantaisie des artistes, mais qu'ils ont été tirés par eux d'un patrimoine d'idées commun à beaucoup de contemporains². »

Pas d'œuvre d'art chrétien qui n'ait derrière elle un texte : on pourrait résumer ainsi les principes formulés par Springer. Ils ont été appliqués par Heinrich Thode dans une étude célèbre sur saint François d'Assise et l'art italien³. Franz Wickhoff s'est armé des mêmes principes de critique comme d'un talisman pour traverser les Champs Élyséens de la Renaissance, en demandant aux tableaux les plus célèbres et les plus mystérieux de Venise et de Florence le mot de leur énigme : ce mot, il a cru le trouver dans les textes que les humanistes pouvaient proposer aux artistes, et qu'il a été chercher jusque dans les bas-fonds de la latinité⁴.

Aujourd'hui les pays germaniques ont de bons travailleurs qui continuent les recherches iconographiques dans l'art italien et dans

1. Voir, en particulier, la série : *Ikonographische Studien* (*Mittheilungen des k. k. Central-Commission*, t. V, Vienne, 1860), et l'étude capitale : *Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter* (*Sitzungs-Berichte der k. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse*, 1879).

2. *Ikon. Studien* (*Mittheilungen*, vol. cité, p. 126).

3. Berlin, 1885. Une traduction de ce livre, faite sur la 2^e édition par M. Gaston Lefèvre, vient d'inaugurer de la façon la plus heureuse la série nouvelle des *Études d'art à l'étranger* publiée par l'éditeur H. Laurens. L'excellent travail de M. Conrad de Mandach sur *Saint Antoine de Padoue et l'art italien* (1899) est une véritable suite du livre de Thode.

4. Voir notamment l'étrange étude : *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis* (*Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, t. XXVII, Berlin, 1906).

l'art allemand du Moyen âge et de la Renaissance. Aucun d'eux n'a suivi le développement de la pensée chrétienne à travers les formes artistiques avec la science lucide et l'héroïque persévérance de M. Mâle. L'Allemagne a reconnu la supériorité du savant français en traduisant son premier volume¹ ; dans quelques mois, j'en suis certain, le second sera traduit à son tour.

II

Ce second volume, plus riche encore et plus nouveau que le premier, offrira aux historiens de l'art chrétien un répertoire indispensable et unique. M. Mâle, en sortant des siècles lointains dans lesquels s'étaient établis d'abord les chercheurs, dès l'époque romantique, a laissé derrière lui l'assemblée des grandes cathédrales, parées de leurs statues et de leur verrières et le concile des docteurs qui siègent en rangs pressés dans la Patrologie de Migne. Devant lui s'étendait une longue et confuse époque de la littérature religieuse, pour laquelle il n'existait ni un recueil ni un guide. Il a fallu remuer jusqu'aux incunables pour reformer la bibliothèque des livres qui, d'abord manuscrits, puis imprimés, avaient été les plus familiers aux fidèles : livres de dévotion rédigés par des moines prêcheurs ou mendiants : *Pèlerinage de l'âme*, *Dieta salutis*, *Ars moriendi* ; opuscules très anciens, que les théologiens du xiii^e siècle avaient dédaignés, comme ces visions irlandaises de l'Enfer, inspirées d'Apocalypses orientales, qui reprirent une réalité terrifiante, au xiv^e siècle dans les prédications, au xv^e dans les peintures. Ces livres ont été lus par les clercs et les donateurs qui dirigeaient les artistes plutôt que par les artistes eux-mêmes : ceux-ci, accoutumés à voir les idées sous forme d'images, ont surtout connu les livres d'images qui avaient été composés pendant le xiii^e siècle ou dans les premières années du xiv^e pour l'instruction des laïcs : les *Bibles moralisées*, les *Miroirs du Salut*², où était développée avec des complications inattendues la

1. Cette traduction, par M. L. Zuckermann, a paru dans une collection à laquelle M. Hans von der Gabelentz a donné en 1907 un volume sur l'art religieux du Moyen âge italien et sur ses rapports avec la civilisation et le dogme (*Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter...* ; Strasbourg, Heitz). Ce livre, visiblement inspiré du premier volume de M. Mâle, reste fort au-dessous de son modèle, même pour la sûreté et l'étendue de l'érudition.

2. L'étude spéciale du *Speculum humanæ Salvationis* vient d'être faite par M. Perdrizet, dont le petit livre est une mine d'érudition (Paris, Champion, 1908).

concordance des deux Testaments, naguère sculptée aux portails. C'est par ces recueils de miniatures et par les éditions qu'en firent les premiers graveurs sur bois que les groupes d'images les plus savants et les plus étranges furent transmis de génération en génération. « Le livre remplace la cathédrale. »

Il ne suffisait plus, pour le ^{xiii}^e et le ^{xiv}^e siècle, d'interroger quelques grands édifices où s'était exprimée toute la pensée d'un temps; il fallait poursuivre l'interprétation des symboles et la tradition des images consacrées dans des œuvres innombrables et dispersées, de toute technique et de toute grandeur. M. Mâle a compulsé largement les manuscrits enluminés où l'image est près de la lettre. A la Bibliothèque Nationale, qui recèle encore tant d'inédit, il a fait des trouvailles, comme celle du grand livre d'Heures où un inconnu des premières années du ^{xv}^e siècle a peint des visions épiques, avec la violence fiévreuse d'un halluciné¹. Pour la peinture, sous toutes ses formes, aucun travail d'ensemble ne donnait un dénombrement. M. Mâle a employé ses vacances à parcourir les provinces, en passant de la cathédrale à l'église de village. Il s'est arrêté longtemps devant les vitraux du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle, ces merveilles que l'érudition moderne semble vouloir ignorer; il a lu les pensées parfois magnifiques qui ajoutent une lumière de poésie à leur splen-



UNE PAGE DE LA « BIBLE DES PAUVRES » :
L'ANNONCIATION, AVEC ÈVE ET LE SERPENT
ET LA TOISON DE GÉDÉON

1. Lat. 9471: voir la figure de la page 141, tirée du livre de M. Mâle. Si l'on s'attachait à l'étude des formes plutôt qu'à celle des sentiments et des thèmes religieux, il y aurait à se demander de quel milieu artistique a pu sortir ce rêveur prodigieux. J'inclinerais à le croire Anglais.

deur. Dans le nombre immense des statues et des groupes de pierre ou de bois, il restait pour lui, en dehors des régions qui ont eu de nos jours leurs explorateurs, plus d'un saint abandonné, plus d'une Vierge dont le sourire perdu attendait un fidèle.

Chercher et s'attarder dans la paix des églises écartées et dans la poussière des livres oubliés, ce n'était pas seulement, pour un esprit capable d'émotion, glaner des faits; c'était approcher du cœur de la vieille France. Plusieurs chapitres du livre sont consacrés à décrire, non des idées, mais des sentiments : ceux que l'art chrétien n'a commencé d'exprimer qu'à la fin du Moyen âge, lorsqu'il a dégagé du christianisme toute son humanité, en faisant du groupe de Marie et de son Fils l'image de la tendresse maternelle, égayée par les jeux de l'enfant, en menant le deuil devant le corps du Christ, que tient en pleurant la Mère de Pitié, ou Dieu même, devenu le Père de douleur. Les danses macabres, les processions de pleurants et le sommeil heureux des gisants ne sont plus seulement des peintures et des monuments, mais les aspects mêmes que prenait la mort devant la conscience du chrétien. Pour rendre à cet art « pathétique » la plénitude de son sens édifiant et émouvant, les mystiques sont appelés en témoignage; mais par delà les œuvres et les livres l'historien veut nous faire atteindre le peuple même des croyants, ce peuple qui devient, à ses yeux, l'« artiste » suprême¹. Il nous mêle aux braves gens qu'un sermon ou un sépulcre touchaient dans ce qu'ils avaient de meilleur; il suit avec nous les processions des confréries à travers le dédale du vieux Rouen, nous conduit, cierge en main, au chevet des moribonds, et, quand nous sommes au cimetière, nous montre, avant de nous quitter, le Jugement dernier, le Paradis ou l'Enfer, les visions qui attendent ces morts que nous commençons à aimer.

L'iconographie chrétienne est devenue ainsi toute une psychologie animée du christianisme français, pendant les siècles où il a été, tout au moins dans ses formes artistiques, le plus vivant et le plus humain. Une analyse ne pourrait donner aucune idée d'un tel livre; il faut se laisser mener au fil de son courant. L'Allemagne n'a rien qui lui soit comparable; l'Angleterre pas davantage: Ruskin, le plus grand voyant de l'Invisible dans l'univers de la nature et de l'art, est trop biblique et trop prophétique pour que l'on pense à lui, en suivant un guide qui ne prêche ni ne prie.

1. P. 173.



LE MORT EN PRÉSENCE DE DIEU, MINIATURE DU XV^e SIÈCLE

(Ms. latin 9471, Bibliothèque Nationale, Paris.)

En vérité, le livre de M. Mâle est un beau livre français. Histoire d'un art qui devient une histoire des âmes, ce livre est conçu comme la vie de Michel-Ange, telle que l'a écrite M. Romain Rolland. M. Anatole France, en racontant la vie de Jeanne d'Arc, a vécu nombre d'années dans l'époque même où vivait M. Mâle. Il a essayé, lui aussi, tout en analysant les textes et en pesant les témoignages, de comprendre ce que la France de Charles VII avait cru, redouté et aimé. M. France et M. Mâle ont apporté dans des tâches parallèles des dons d'esprit que je n'ai pas à comparer. Tous deux ils ont montré une même curiosité, émue et profonde, pour ce qui touche à la vie intérieure du passé; tous deux ils ont fait œuvre d'érudit, de psychologue et d'écrivain.

III

Des recherches qui ont suivi l'art français jusqu'au siècle de la Renaissance et de la Réforme devaient s'étendre au delà des frontières du royaume de France. En Italie, M. Mâle a trouvé deux Italies. Il en est une qu'il se défend d'aimer : c'est l'Italie de la Renaissance, dont la beauté déjà durcie et vieillissante devait réduire l'art français en esclavage. A propos des *Madones*¹, à propos des tombeaux², une phrase inattendue cherche querelle à l'Étrangère. Mais l'observateur, s'il abandonne un moment sa sérénité, ne perd rien de sa clairvoyance. Il est le premier à reconnaître les emprunts que l'art chrétien de la France a faits, avant l'invasion de l'italianisme, à la Renaissance italienne, qui, dès sa féconde jeunesse du xiv^e et du xv^e siècle, avait donné forme et vie à la science profane, à la sagesse païenne, à l'orgueil humain. C'est d'Italie que sortent l'Homme astrologique des livres d'Heures incunables³; les cortèges qui accompagnent sur les vitraux le char du Christ ou celui de la Vierge, et qui sont des triomphes à la romaine; les Vertus dont les attributs simples et plastiques remplacèrent bientôt les accessoires bizarres que les Vertus françaises, représentées par un enlumineur parisien du temps de Louis XII, portent sur leur tête, comme

1. P. 151.

2. P. 343-344 (l'« inconvenance » et le « mensonge » des Vertus sur les tombeaux).

3. Il est déjà dans les *Très riches Heures du duc de Berry*, à Chantilly (avant 1416). Note à ajouter à la p. 318.



LE TRIOMPHE D'ADAM, LE TRIOMPHE DU PÉCHÉ
LE TRIOMPHE DE LA VIERGE

(Vitrail dit « des chars »; Église Saint-Vincent, Rouen.)

des équilibristes de foire¹ : le calice de la Foi, le vaisseau de l'Espérance, le pélican de la Charité, plus noir qu'un aigle.

Les motifs italiens se combinent heureusement avec les formes françaises, pour former, par exemple, dans le tombeau ducal de Nantes, œuvre complexe de Perréal l'italianisant et du vieux sculpteur Michel Colombe, un ensemble aussi vivant que les monuments franco-lombards du style François I^{er}. Si la tradition du Moyen âge a péri, ce n'est pas la Renaissance italienne qui l'a tuée, c'est la Réforme, suivie de la contre-Réforme. La conclusion est de haute importance; le dernier chapitre du volume l'établit magistralement.

Avant que l'Italie commençât à restaurer le culte de l'antiquité, qu'elle devait imposer au monde, elle avait été, au temps de saint Louis, le foyer d'une Renaissance du christianisme. Personne n'a compris et montré aussi clairement que M. Mâle ce que la pensée schrétienne a dû, hors d'Italie, à l'Italie franciscaine. Il a cité et commenté tout le long de son livre, avec autant de pénétration que de tendresse, la petite bibliothèque que la tradition met sous le nom de saint Bonaventure. Je ne sais pourquoi il a, en même temps, négligé l'art dans lequel la religion franciscaine a trouvé son expression immédiate : l'art italien du *trecento*. Cette lacune laisse dans l'œuvre une fissure que je voudrais essayer de combler ici.

IV

La *Gazette des Beaux-Arts*² a eu la primeur des études dont la réunion forme le premier chapitre du livre de M. Mâle. « *Le Renouvellement de l'art par les Mystères* » : le titre indiquait l'ampleur du sujet. L'iconographie de l'Évangile s'est transformée en France dans le courant du xiv^e siècle; elle achève de prendre, au commencement du xv^e siècle, un aspect nouveau de réalité contemporaine. C'est à la même époque que le théâtre religieux devient populaire; les grands *Mystères* apparaissent au commencement du xv^e siècle, comme les œuvres les plus frappantes du nouvel art religieux. De ces deux développements parallèles, l'un n'est, pour M. Mâle, que la conséquence directe de l'autre. Les peintres ont été spectateurs des *Mystères*; pour s'affranchir des traditions anciennes de leur art, ils n'ont eu qu'à se souvenir du théâtre et à peindre l'his-

1. P. 339.

2. Année 1904, février à mai.

toire divine telle qu'ils l'avaient vue de leurs yeux, émouvante et vivante.

La thèse indiquée dans le premier chapitre traverse le livre tout entier. Les histoires des saints, que des confréries faisaient peindre sur les plus beaux vitraux de Champagne et de Normandie, les confrères eux-mêmes les avaient jouées, en miracles parlés ou mimés. Les peintres n'avaient plus besoin de lire la *Légende Dorée* : elle venait à eux en province, dans la personne des acteurs bénévoles,



LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ, MINIATURE DU XV^e SIÈCLE

(M. fr. 9608, Bibliothèque Nationale, Paris.)

comme l'Évangile nouveau se révélait aux peintres parisiens sur l'échafaud monumental des Confrères de la Passion. Toutes les figures douloureuses ou terribles qui apparaissent dans l'art français pendant le xv^e siècle, les *Mystères* les ont représentées en même temps que les peintres et les sculpteurs, et certainement avant eux : les larves mêmes des Danses macabres, les affreuses momies du Mort ont commencé sur le théâtre la farandole qu'elles ont continuée dans les églises et les charniers. Le théâtre religieux et populaire s'est transporté tout entier dans l'art religieux et populaire.

Quel rôle est ainsi rendu, dans la civilisation du Moyen âge, à ce théâtre diffus, maladroit, illisible ! Il devient, pour l'historien,

l'inspirateur et le modèle des œuvres qui doivent toucher à jamais les âmes¹. La domination des *Mystères* sur les artistes une fois établie, tout ce qui restait obscur ou indécis dans les origines du nouvel art religieux par lequel finit le moyen âge français trouve son explication. Les sculpteurs des *Vierges de pitié* ou des *Sépulcres* n'ont fait, en pétrifiant la douleur, que tirer des *Mystères* ce qu'ils contenaient de tragédie. Le « réalisme », comme le « pathétique », est né en France : non pas du goût flamand, mais du théâtre français². L'unité même que M. Mâle croit observer dans l'iconographie chrétienne du xv^e siècle en France, en Flandre, en Allemagne, il l'explique par l'uniformité de la mise en scène dans les représentations. Cette iconographie nouvelle s'est formée dans le centre, où les *Mystères* ont atteint d'abord leur complet développement, c'est-à-dire à Paris. Ainsi l'hégémonie de l'art chrétien doit être revendiquée pour la France au commencement du xv^e siècle, comme elle lui est reconnue au xiii^e³. Les deux livres de M. Mâle exaltent, l'un après l'autre, dans les cathédrales et dans les *Mystères*, la fécondité plastique du christianisme français.

Nous voici loin du modeste essai que Springer présentait en 1860 sur les rapports du théâtre et de l'art à la fin du Moyen âge, après avoir passé en revue quelques retables allemands. En déclarant que le fait même des rapports qu'il signalait lui paraissait incontestable, il exprimait l'espoir que plus tard ce fait pourrait être attesté et illustré par de nombreux exemples. Le sujet de recherches indiqué par Springer n'avait été repris en Allemagne que dans de brèves et utiles dissertations⁴ : il était réservé à M. Mâle d'exaucer le vœu de son illustre prédécesseur, en comblant la mesure.

V

Dans la « thèse des *Mystères* », M. Mâle en a impliqué une autre, que l'on peut appeler la « thèse des *Méditations* ». C'est le titre d'un ouvrage de dévotion attribué à saint Bonaventure.

L'auteur inconnu a vu dans l'enfance et dans la Passion du

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 390.

2. P. 391.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 394.

4. Carl Meyer, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* (*Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance*, publ. par L. Geiger, t. I, Berlin, 1886); — Paul Weber, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart, 1894.

Sauveur des détails touchants et tragiques auxquels les Évangiles n'avaient fait aucune allusion, et qui semblent lui avoir été révélés par l'intuition de l'amour. Cette « légende dorée du Christ », ce « nouvel évangile apocryphe », aurait été, d'après M. Mâle, la source vive des grands *Mystères*. L'assertion avait été soutenue par un érudit allemand¹; elle paraîtra trop simple et trop nette, en un sujet si embrouillé.

Les compilateurs de *Mystères* ont pris de toutes mains : on en peut juger par les notes d'un Jeu rouennais de 1474, dont l'auteur allègue en marge ses textes. Les études approfondies de M. Roy ont prouvé que, dans les deux siècles où il grossit démesurément, le *Mystère de la Passion* s'est gonflé de toutes sortes d'apocryphes². Cependant quelques-uns de ces écrits, pleins d'une tendresse douloureuse, ont une ressemblance singulière avec les *Méditations* : le faux Anselme, à qui la Vierge vient raconter, dans un dialogue saisissant, la Passion de son Fils, pourrait être contemporain du faux Bonaventure, et à peine plus ancien que l'authentique Nicolas de Lyre, ce provincial des frères mineurs de Bourgogne, dont les *Postilles*, rédigées dans la première moitié du xiv^e siècle, ont été l'un des fonds couramment exploités par les auteurs de *Mystères*. Je crois, avec M. Mâle, que la littérature qui a donné le plus d'épisodes nouveaux et d'attitudes frappantes au théâtre religieux du xiv^e et du xv^e siècle est d'origine franciscaine.

Quelques-uns de ces épisodes et de ces attitudes ont été reconnus par M. Mâle dans l'art français ou flamand, où ils apparaissent vers la fin du xiv^e siècle. Cette iconographie nouvelle, qui supprime partout l'iconographie léguée par le xiii^e siècle français, est une iconographie franciscaine. Doit-on admettre également, comme le fait M. Mâle, que l'iconographie franciscaine ait été transmise à l'art français par les *Mystères*? Sur ce second point, il faut faire des réserves. En effet, la plupart des attitudes et des compositions nouvelles qui ont été introduites dans l'art français au temps de Charles V et de Charles VI étaient familières, dès la première moitié du xiv^e siècle, aux peintres italiens.

Suivons le nouvel Évangile en images. Dans les représentations françaises de l'Annonciation, l'ange s'agenouille seulement vers le

1. E. Wechssler, *Die romanischen Marienklagen*, Halle, 1894.

2. E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du xiv^e au xv^e siècle* (*Revue bourguignonne*, publiée par l'Université de Dijon, t. XIII, 1903, p. 92 et *passim*).

milieu du ^{xiv}^e siècle¹ : il était toujours à genoux sur les fresques et les retables toscans, depuis que Giotto avait peint l'*Annonciation* de l'Arena et que Simone Martini avait signé, avec son frère, le radieux tableau du musée des Offices. La Vierge elle-même, au moment où elle reçoit le message céleste, est à genoux et en prières, dans la chapelle de l'Arena, comme elle le sera un siècle ou deux plus tard dans les *Mystères* et dans les livres d'Heures français². Elle est à genoux aussi devant l'Enfant dans la scène de la Nativité, telle que la représentent au ^{xv}^e siècle les miniaturistes franco-flamands et les peintres flamands. Sur des miniatures ou des panneaux peints en France et en Flandre aux environs de l'an 1400, elle a pris l'Enfant pour le caresser ou lui donner le sein, mais elle reste couchée, comme elle l'était dans l'art solennel du ^{xiii}^e siècle, au pied de l'autel qui portait le Rédempteur au maillot³.

La composition nouvelle, — la Vierge à genoux et l'Enfant couché nu, tous deux devant la crèche et sur le sol dur, — cette composition est fixée à peu près en même temps pour l'Italie et pour la France ou la Flandre, telle que la répéteront les maîtres du ^{xv}^e siècle, Roger van der Weyden ou Filippo Lippi. La *Nativité* que dom Lorenzo Monaco a peinte vers 1410 (collection Kauffmann, à Berlin), et qu'il a reproduite vers 1420 (Florence, chapelle Bartolini, à Santa Trinità) se place, dans l'histoire du motif, entre deux miniatures franco-flamandes qui font partie de deux livres d'Heures enluminés tous deux pour le duc de Berry, l'un avant 1404, l'autre avant 1416⁴. M. Osvald Sirén, l'historien de dom Lorenzo Monaco, qui avait connu, par la *Gazette des Beaux-Arts*, la thèse soutenue par M. Mâle au sujet des *Mystères*, s'est demandé si la mise en scène de la Nativité qui a été adoptée par le camaldule n'aurait pas été empruntée par celui-ci à quelque miniature du Nord directement inspirée du théâtre. Mais lui-même a cité deux représentations de la Vierge à genoux devant le nouveau-né, qui sont des peintures florentines antérieures de plus d'un demi-siècle à Lorenzo Monaco et aux miniaturistes du duc de Berry : l'une d'elles fait partie d'un polyptyque qui se trouve à Vienne, dans la galerie Czernin, et

1. P. 24; *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 220.

2. P. 18; *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 104.

3. P. 4-6; *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 90-92.

4. « *Très belles Heures de Bruxelles* »; « *Très riches Heures de Chantilly* » (Osvald Sirén, *Dom Lorenzo Monaco*, Strasbourg, Heitz, 1905, p. 135-136, pl. xv et XLVIII).

qui porte la date de 1344. C'est en Toscane que la Vierge s'est levée du lit où l'art byzantin et l'art français la laissaient étendue, pour s'asseoir ou s'agenouiller. Le filleul même de Giotto, Taddeo Gaddi, représente, vers 1330, Marie veillant à genoux le sommeil de son Fils, qu'elle recouvre de son propre voile dans le berceau¹. Un contemporain de Giotto, qui est peut-être Pacino de Bonaguida, montre la Vierge elle-même à genoux et en prière devant le berceau². En face d'elle, Joseph, également à genoux, prie les mains jointes. Enfin



LA NATIVITÉ, PAR LORENZO MONACO

(Collection de M. Richard von Kauffmann, Berlin.)

un inconnu, voisin d'Agnolo Gaddi, a tiré l'Enfant de son berceau, pour l'exposer nu à l'adoration de sa mère; la scène fait partie d'une fresque peinte à l'intérieur de la façade de Santa Maria Novella³. C'est déjà la prédelle de Lorenzo Monaco. N'est-il pas clair que les peintres florentins de la fin du xiv^e siècle n'ont fait qu'achever le développement d'un motif esquissé par les premiers giottesques?

1. Florence, Académie. Le motif est conservé par le fils de Taddeo, Agnolo Gaddi (prédelle n° 277 de l'Académie).

2. Sur l'un des médaillons qui accompagnent un *Arbre de la Croix* (Académie, n° 2) cf. Suida, *Jahrbuch der k. Pr. Kunstsammlungen*, t. XXVI, 1905, p. 107; Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. V, p. 507, fig. 410).

3. Alinari, n° 4034. Voir notre cul-de-lampe.

Dans les représentations nouvelles de la Nativité, M. Mâle a distingué¹ un détail où il n'hésite pas à voir un décor de théâtre : c'est « le toit léger porté par quatre poteaux² ». Décor italien, en tout cas, et que Giotto avait déjà planté sur les fresques de l'Arena, pour abriter un peu la Mère et l'Enfant, que les peintres byzantins laissaient sous le froid du ciel or ou bleu.

Parmi les comparses que les Évangiles canoniques et apocryphes admettaient dans la crèche, les sages-femmes que l'art byzantin occupait à laver l'enfant, avaient été expulsées du lieu saint par la sévérité de l'art français du xiii^e siècle³. Elles reparaissent à genoux dans une miniature des *Très riches Heures* de Chantilly, où leurs deux nimbes de bienheureuses se détachent sur le groupe agenouillé des femmes de Bethléem. A-t-il fallu, pour revenir, qu'elles passent par les *Mystères*? La peinture et la sculpture italiennes leur avaient gardé la place, sinon le rôle, qu'elles avaient dans l'iconographie byzantine⁴. Au xiii^e et au xiv^e siècle, les bergers ne se montraient en France que dans le lointain, au moment de l'apparition des anges. Quand les bons paysans de France ou de Flandre viennent s'agenouiller à la porte de l'étable, sur les tréteaux d'un *Mystère* de Gréban ou sur un panneau monumental de Hugo van der Goes⁵, il y a longtemps qu'ils ont été précédés par les bergers de Toscane : sur le petit tableau déjà cité de Taddeo Gaddi, les bergers sont à genoux derrière saint Joseph. Plus près encore de l'Enfant, Bernardo Daddi a placé l'un des premiers, vers 1330, un petit chœur de ces anges qui jouent si gravement leur rôle d'acolytes dans la *Nativité* de maître Hugo⁶.

Les figurants, qui achèvent d'animer par leur seule présence les scènes où les acteurs sacrés prennent des attitudes nouvelles, se multiplient dans la Passion. La foule bariolée qui commence à affluer sur les rochers du Calvaire dès la seconde moitié du xiv^e siècle, dans les *Crucifiements* peints en France, s'est-elle massée

1. Après C. Meyer (étude citée, p. 175).

2. P. 61; *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 380.

3. Je reproduis l'assertion de M. Mâle, tout en faisant remarquer que sur un des tympans du porche de la cathédrale de Léon, en Espagne, sculpté à la fin du xiii^e siècle par des maîtres français ou par leurs disciples directs, les deux sages-femmes de la légende s'empressent autour du lit de Marie : l'une d'elles présente à la Mère l'Enfant emmaillotté.

4. L'observation est de M. Mâle (p. 34, note 1; *Gazette des Beaux-Arts*, p. 284).

5. P. 37; *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 286-287.

6. Venturi, ouv. cité, t. V, p. 517, fig. 417.

d'abord dans les représentations théâtrales¹? Les Siennois, et Simone Martini, tout le premier, ne s'étaient-ils pas complu à suivre et à détailler le flot des soldats et du populaire au pied de la croix et sur la voie douloureuse? A Florence, dans la chapelle des Espagnols, attenante à Santa Maria Novella, le groupe de la Vierge et des fidèles du Christ est noyé parmi les comparses, comme les histoires de Marie et de saint Jean-Baptiste seront perdues, dans le chœur de l'église voisine, au milieu des Florentins et des Florentines dont Ghirlandajo a peint les portraits.

Dans la Descente de la Croix, les deux échelles ont-elles été introduites par les peintres du xv^e siècle comme des accessoires de *Mystères* inconnus à la « tradition hiératique » de l'art du xiii^e et du xiv^e siècle²? Inconnus en France, il se peut; mais reproduits par tous les peintres siennois. Le drame du Calvaire achevé, son épilogue, l'ensevelissement, avait été représenté, dans l'art français du xiii^e siècle, par une cérémonie, l'onction du corps, qui gardait une gravité et une sérénité religieuse. Le « *Pare-*



LA NATIVITÉ ET L'ADORATION DES BERGERS
PAR TADDEO GADDI

(Galerie de l'Académie, Florence.)

ment de Narbonne », sur lequel est peint le portrait de Charles V, nous est donné comme la première Mise au tombeau³. C'est la douleur à son paroxysme. Pour la traduire ainsi, le peintre n'a-t-il pas dû s'inspirer, non seulement des larmes des mystiques, mais de la réalité poignante des *Mystères*? « Il est évident », écrit M. Mâle, « que c'est le théâtre qui a donné aux artistes l'idée de substituer à la scène de l'onction celle de la mise au tombeau⁴. »

La plus poignante image de la douleur au bord du tombeau qui

1. Mâle, p. 47; *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 294.

2. P. 49-50 (ajouté à la première étude).

3. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 13.

4. P. 130.

ait jamais été peinte l'a été par Giotto à Padoue. Le corps, qui repose sur les genoux de Marie et de Madeleine est comme enveloppé dans l'adieu des femmes. Joseph d'Arimatee, qui a jeté le linceul sur son épaule, attend debout, avec Nicodème. Le tombeau reste invisible. Mais, dès le commencement du ^{xiv}^e siècle, le Siennois Duccio a transporté le dernier baiser et les derniers sanglots au-dessus du sarcophage où les hommes vont descendre le Christ. C'est la Mise au tombeau telle que l'a connue le peintre de Charles V. Celui-ci s'est souvenu visiblement d'un panneau analogue à celui qui figurait dans un petit polyptyque que Simone Martini peignit vers 1342 à Avignon (musée de Berlin)¹. Il a copié l'embrassement farouche de la Mère jetée sur le cadavre; mais il a fait de la *voceratrice*, qui lance désespérément son cri et ses bras vers le ciel, une simple Orante. Le modèle italien, malgré l'accentuation caricaturale, est affaibli et mutilé.

Ces rapprochements paraîtront assez frappants, je pense, pour qu'il soit inutile de les multiplier. Je me suis contenté d'exemples faciles à trouver, et dont trois ou quatre ont été cités en note par M. Mâle. Il ne nous a pas dit comment il se faisait que l'art italien eût connu avant l'art français des détails dont les uns auraient été inventés par les metteurs en scène des *Mystères* du Nord, les autres empruntés par ces anonymes aux *Méditations*.

VI

La mise en scène des *Mystères* est trop insuffisamment connue pour qu'on puisse établir avec une exactitude rigoureuse les concordances qu'elle a pu présenter avec les compositions des peintres italiens du ^{xiv}^e siècle². S'il est vrai que les détails typiques de l'iconographie nouvelle que nous avons retrouvés dans l'art giottesque et siennois ont figuré dans les représentations théâtrales en France ou en Flandre, ces rencontres pourront trouver leur explication dans l'un des modèles et des inspirateurs communs, le livre des *Méditations*. Ce livre a été un bréviaire de l'art italien, soit qu'il ait été lu par les artistes, soit qu'il ait été comme « parlé » devant eux dans les sermons et les entretiens des Franciscains. Thode a

1. P. Schubring (*Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen.*, t. XXIII, 1902); l'auteur (p. 143) insiste sur le caractère dramatique des scènes.

2. Voir l'excellent travail de M. Gustave Cohen, *La Mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge en France* (Paris, Champion, 1906; traduction allemande de C. Bauer, revue et augmentée par l'auteur, Leipzig, 1907).

retrouvé les *Méditations* dans les fresques et les panneaux qui viennent d'être passés en revue¹. J'ai pu moi-même prouver ailleurs



LA MISE AU TOMBEAU, PAR SIMONE MARTINI

(Musée de Berlin)

que les scènes de la Passion qui ont été peintes vers 1320 dans une

1. Voir dans le *Saint François d'Assise* (2^e volume de la traduction citée plus

grande église franciscaine de Naples, celle des Clarisses de Donna Regina, forment, avec leurs épisodes multiples et leurs détails, dont quelques-uns sont uniques, une illustration fort exacte des *Méditations*¹. Le cycle de Donna Regina fait comprendre que la Passion, racontée avec la touchante minutie des mystiques du xiii^e siècle, ait pu offrir aux peintres du xiv^e comme un spectacle réel : le grand rôle est joué, de même que dans certaines fresques siennoises, par la foule, mêlée de femmes et d'enfants. L'art « historique », celui qui, opposé à l'art « symbolique », prend l'allure du récit et du drame, cet aspect nouveau et « moderne » de l'art religieux, où Springer était déjà tenté de chercher un reflet du théâtre, il est tout entier dans la suite de la Passion, telle que des peintres romains et siennois l'ont détaillée dans l'église napolitaine pour des religieuses nourries des *Méditations*. Ce livre fécond a encore inspiré, concurremment avec le *Lignum Vitae* attribué à saint Bonaventure, des compositions toutes symboliques, comme les *Arbres de la Croix*, dont les branches portent toute une doctrine en médaillons². Mais son grand rôle, dans ses rapports avec l'art, a été celui de l'esprit franciscain lui-même : faire parler l'histoire divine au cœur des artistes, en la faisant vivre aux yeux de leur imagination. Un livre tel que les *Méditations*, M. Mâle l'a indiqué, est déjà drame et fresque : « *imaginarias quasdam repraesentationes* », disait le préambule.

La religion franciscaine a, en effet, donné naissance à un théâtre et à un art. Et l'on pourrait se demander si le théâtre rudimentaire des *laude* n'a pas pu servir d'intermédiaire vivant entre les livres et les peintres. Faudra-t-il transporter en Italie une partie de la thèse de M. Mâle ?

Je me contenterai de poser la question à propos des fresques de l'église napolitaine de Donna Regina, qui méritent de prendre place à côté des œuvres les plus illustres, dans ce domaine des sentiments et des idées, où nous entraîne M. Mâle, parce qu'elles comptent parmi les monuments les plus riches et les plus originaux de l'art « franciscain ». J'ai relevé dans ces fresques deux détails

haut), tout le chapitre III : *La Forme nouvelle donnée dans les arts plastiques aux représentations chrétiennes*. Ce titre est à rapprocher de celui que M. Mâle a donné à son étude dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Art italien ou *Mystère du Nord* : je pense au livre de Strzygowski : *Orient oder Rom*.

1. *Gli affreschi di Donna Regina*; I : *La Scene della Passione di Cristo e le Meditazioni di san Bonaventura* (*Revue Napoli nobilissima*, XV, sept. 1906).

2. Le plus touffu est celui qui a été attribué à Pacino di Bonaguida et dont un détail a été cité plus haut (p. 149, note 2).

qu'il ne m'a été donné de retrouver dans aucune autre peinture du Moyen âge¹. Le Christ est au pied de la croix, déjà presque nu. Tandis qu'un soldat achève de lui tirer des bras la tunique sans couture, Marie passe autour du corps de son Fils son propre voile, comme elle avait enlevé le voile de sa tête pour couvrir le nouveau-né dans la crèche de Bethléem. C'est l'illustration d'un passage des *Méditations*. Mais le visionnaire n'est ici qu'un copiste. Ce geste de pudeur maternelle se trouvait décrit dans une *Méditation*



LA MISE EN CROIX, FRESQUE (VERS 1320)
(Église des Clarisses de Donna Regina, à Naples.)

faussement attribuée au vénérable Bède, et dans un de ces récits de la Passion qui furent versifiés en France, au temps de saint Louis, pour être récités par des jongleurs². A-t-il été mimé dans une des Passions qui ont été jouées dès le XIII^e siècle en Italie? Il serait aussi imprudent qu'inutile d'invoquer, à propos d'une fresque peinte dans une église franciscaine, des représentations qui se rattachent à des variétés italiennes de l'ancien drame liturgique, et nullement aux dialogues des *laude* ombriennes et toscanes.

Un second détail des fresques de Donna Regina ne se retrouve

1. *Santa Maria di Donna Regina* (Docum. per la storia, le arti e le industrie delle prov. Napol (nouvelle série, I, Naples, 1899, p. 46-47).

2. E. Roy, *Le Mystère de la Passion* (Revue bourguignonne, 1903, p. 39 et n. 2).

pas, que je sache, dans la littérature franciscaine. Le Christ vient de rendre l'esprit. Et voici que cet Esprit devient visible sous forme de colombe. Au lieu de planer au-dessus de la croix, entre les deux personnes divines dont il procède, le Fils crucifié et le Père qui se penche à travers les nuées, il remonte au ciel. L'âme du Rédempteur s'envole en même temps que les deux petites âmes qu'un ange et un démon recueillent, sous forme d'enfants, aux lèvres du bon et du mauvais larron. Ni Giotto, ni Simone Martini, ni aucun maître du Nord n'a peint de même cette ascension du Saint-Esprit exhalé par le Christ. Je ne la retrouve que bien loin de la Naples angevine où régnait le « roi aux sermons ». Dans le *Jeu de la Passion* qui fut représenté à Augsbourg vers le milieu du xv^e siècle, l'âme du Christ expirant sur la croix est figurée par une colombe blanche. En 1583, un vaste mystère joué à Lucerne montre les trois âmes des crucifiés : pour les larrons, c'est une poupée de forme humaine et un écureuil vivant qu'un ange et un démon viennent enlever, suspendus à quelque corde; l'âme du Christ est une colombe vivante, elle aussi, que l'on avait cachée dans une cavité de la croix, et qui, la trappe ouverte, prend son vol¹.

Le rapprochement m'a paru mériter d'être indiqué; mais que peuvent en conclure l'histoire du théâtre et l'histoire de l'art? La fresque de Donna Regina est-elle une scène du théâtre italien du xiv^e siècle dont la tradition aura passé en Allemagne au xv^e? Je crois plus prudent d'admettre que le franciscain qui a composé le programme des fresques de Naples et l'auteur du *Mystère* d'Augsbourg ont puisé, chacun de son côté, à une source que je n'ai pu découvrir.

D'autres comparaisons instituées entre le théâtre italien, si mal connu avant le xv^e siècle, et l'art italien du xiv^e, qui a laissé de longues suites de fresques et des musées entiers de panneaux, parviendront-elles à des résultats plus positifs? Pour moi, je suis persuadé qu'un Giotto a pu trouver, sous l'inspiration directe d'un texte dramatique, et sans le secours matériel d'un spectacle grossier, ces groupes et ces gestes qui atteignent au sublime et dont quelques-uns sont restés classiques jusqu'au temps de Raphaël².

1. C. Meyer, *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* (*Vierteljahrschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance*, I, p. 377).

2. La célèbre phrase de Cennino Cennini est vraie pour la composition comme pour le dessin : « *El quale Giotto rimutò l'arte di dipingere di greco al latino, e ridusse al moderno.* »

Si d'ailleurs il venait à être démontré que le théâtre religieux a exercé une action décisive sur l'art toscan du *trecento*, on ne pourrait tirer de cette démonstration aucune conséquence valable pour l'histoire des rapports du théâtre et de l'art en France. En effet, les historiens modernes du théâtre religieux s'accordent à reconnaître que les *laude* et les *sacre rappresentazioni* de l'Italie diffèrent des drames liturgiques et des *Mystères* du Nord par leur origine et par



L'ESPRIT DU CHRIST S'ENVOLENT VERS LE PÈRE, FRESQUE (VERS 1320)
(Église des Clarisses de Donna Regina, Naples.)

tout leur développement¹ : entre ces deux domaines du théâtre religieux, les Alpes ont élevé une barrière qui n'a été franchie que par les *Mystères*, lorsqu'ils ont pénétré, avec d'autres formes de l'art français, dans les vallées du Piémont.

Au contraire, l'art français a été depuis le commencement du *xiv^e* siècle jusqu'au commencement du *xv^e* en contact presque ininterrompu avec la peinture italienne, représentée d'abord par les peintres romains de Philippe le Bel², puis par les Siennois d'Avignon

1. Creizenach, *Geschichte der neueren Dramas*, I, p. 299, Halle, 1893. — Cf. Thode, ouv. cité, trad. fr., t. II, p. 141.

2. Je serais tenté d'attribuer à l'un de ces Romains les miniatures italiennes, plus proches de Cavallini et de Duccio que de Giotto, qui ont été ajoutées en France, dès le commencement du *xiv^e* siècle, à un magnifique psautier d'origine

et par leurs collaborateurs français, par les miniaturistes de l'« ouvrage de Lombardie », qui ont travaillé pour les libraires du duc de Berry, par les peintres qui voyageaient entre Paris et Milan, enfin par des œuvres dont les premières en date sont peut-être les tableaux de l'« ouvrage de Rome » qui furent achetés en 1326 par la comtesse Mahaut d'Artois¹. Les peintres et les modèles italiens du *trecento* ont dominé pendant près d'un siècle le développement de la peinture en France et en Flandre, aussi bien que dans l'Allemagne rhénane, en Bohême, et — comme j'ai pu le démontrer — en Espagne². Il y a longtemps que les critiques ont reconnu des caractères « siennois » dans les panneaux de Melchior Broederlam et jusque dans le portrait du roi Jean II. Pour la première moitié du *xiv*^e siècle, M. Haseloff a établi que les délicieuses miniatures parisiennes de l'atelier de Jean Pucelle différaient des sévères dessins lavés du siècle précédent, par ce qu'elles avaient d'italien, dans le modelé fondant de la gouache, dans les architectures de carton³. Pour les premières années du *xv*^e siècle, M. Durrieu a noté très franchement ce qui relève de l'italianisme dans le chef-d'œuvre des frères de Limbourg : les *Très riches Heures du duc de Berry*. Certes rien n'égale en Italie ce manuscrit incomparable. Cependant les « frères enlumineurs », dont l'imagination à la fois épique et printanière s'élevait bien au-dessus des disciples attardés de Giotto et de Simone, ont fait de l'histoire divine un long rêve de beauté italienne. De même qu'ils ont copié pour les *Heures* de l'amateur illustre un plan de Rome, ils ont reproduit fidèlement des compositions giottesques, telles que la Présentation de la Vierge au Temple, ou siennoises, telles que le Christ sur le chemin du Calvaire. Faut-il s'étonner de trouver sur leurs pages les plus brillantes, et en apparence les plus originales, des personnages, des attitudes, des gestes qui sont empruntés à l'Évangile selon Giotto ou Simone Martini? D'autres, plus humbles, avaient copié plus servilement les modèles qu'ont acceptés ces

anglaise (B. N., lat. 8846, publié par M. Omont). On notera parmi ces miniatures l'Annonciation représentée selon l'iconographie nouvelle, avec la Vierge et l'ange tous deux à genoux (pl. 93), la Vierge à genoux devant le berceau, sous l'abri en planches de la Nativité (pl. 75), et les détails relevés plus haut dans les représentations italiennes de la Passion, avec la Mise au tombeau (pl. 77).

1. J. M. Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887, p. 359. Le vendeur est le peintre Jean de Gand, demeurant à Paris.

2. *Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1909; — *Histoire de l'art* publiée sous la direction de M. A. Michel, t. III, 2^e partie, p. 744-757.

3. *Histoire de l'art*, t. II, 1^{re} partie, p. 358-359.

artistes de génie. La peinture franco-flamande a reçu d'Italie au xiv^e siècle, avec une technique et des formes nouvelles, l'iconographie nouvelle, qui était vraiment « pathétique » et « pittoresque », — en un mot, dramatique.

Cette iconographie, dont les origines spirituelles sont franciscaines, il me semble certain qu'elle a été révélée aux artistes français ou flamands, non point par l'intermédiaire des *Mystères*, inspirés des *Méditations* et d'autres écrits franciscains, mais directement par des artistes et des œuvres. Avant de prêter à l'art français les motifs d'origine profane ou antique qui ont été reconnus par M. Mâle, l'art italien lui avait donné toute une série de motifs religieux. Il est possible que ces motifs aient été adoptés d'abord en France, avant de l'être en Flandre et en Allemagne; Paris, en ce cas, aurait été, au temps de Charles VI, un intermédiaire entre l'Italie et le Nord.

VII

Cette conclusion s'oppose à l'une de celles qui ont été formulées avec le plus de force par M. Mâle. Je ne voudrais pas qu'elle parût trop tranchante. Nos études, lorsqu'elles s'aventurent à la recherche de causes profondes ou lointaines, sont exposées à ce danger que les logiciens appellent le dénombrement imparfait. Seuls des répertoires iconographiques, dressés par un travail collectif et international¹, permettront, sur tel point litigieux, d'affirmer ou de nier. Il est certain que des motifs que l'on croyait pouvoir localiser dans une région et dans une époque se montrent tout à coup là où on les attendait le moins. Je citerai un seul exemple, pris non point en Italie ou en France, mais dans cette Espagne qui a tant conservé du passé de l'art européen. L'un des groupes les plus caractéristiques de l'iconographie « franciscaine », la Vierge de la Nativité agenouillée devant l'Enfant nu, n'a été noté dans l'art français ou flamand qu'au commencement du xv^e siècle. Je le trouve à Tolède sculpté par deux fois sur une même façade de la cathédrale, en plein xiv^e siècle; à l'extérieur de la chapelle funéraire que le roi Enrique II fit établir pour sa sépulture, avant 1379, et sur le tympan du grand portail du transept nord, qui paraît remonter à la pre-

1. Je citerai comme un essai fort intéressant de ces lexiques de types et de motifs les articles de M. Sanoner : *La Vie de J.-C. racontée par les imagiers du Moyen âge sur les portes d'églises* (*Revue de l'art chrétien*, 1908, et volume tiré à part).

mière moitié du siècle¹. La composition reproduite par les deux sculpteurs, tous deux castillans, est presque exactement celle qui a été peinte, vers 1410, par Dom Lorenzo Monaco, et, après lui, par les maîtres du *quattrocento*. Pourquoi la Vierge de la Nativité est-elle à genoux sur deux bas-reliefs de Tolède, dans un siècle de l'art chrétien où elle est toujours représentée couchée par les sculpteurs germaniques qui, comme les sculpteurs castillans, imitent des modèles français²? Si cette attitude de la Vierge, indiquée dans des livres de dévotion, avait été adoptée dans toute l'Europe par les metteurs en scène des *Mystères* parlés ou mimés, comment a-t-elle pu frapper les artistes dans la Nouvelle-Castille, encore à demi moresque, plus tôt que dans les pays du Nord? Ne devra-t-on pas admettre, ici encore, qu'un motif né dans l'Italie franciscaine ait été introduit à Tolède, au milieu de sculptures de style français, comme un détail italien? Au temps de l'archevêque Pedro Tenorio (1379-1399), l'histoire évangélique n'a-t-elle pas été peinte à Tolède dans une chapelle du cloître de la cathédrale, par un giottesque, qui n'était autre, sans doute, que le Starnina de Vasari?

VIII

Dans l'iconographie qui achève de remplacer au commencement du xv^e siècle l'iconographie traditionnelle du xiii^e siècle, l'art italien n'explique pas tout. Prenons comme exemple la Mise en croix, où M. Mâle voit une scène directement tirée des *Mystères de la Passion*³. Cet épisode, inconnu de l'art chrétien d'Orient, est très rare en Italie. Il a été représenté, au commencement du xiv^e siècle, dans quelques œuvres qui toutes se rattachent plus ou moins directement au maître romain Pietro Cavallini : l'une des fresques de Donna Regina, et deux tableaux à compartiments : un polyptyque de l'Académie de Venise⁴ et un triptyque de la collection Street, à Londres⁵. Sur la fresque, le Christ est élevé contre la croix déjà dressée, sur une sorte de pavois porté par les soldats ; sur les deux

1. Sanoner, ouv. cité, p. 46, fig. 29 ; — *Histoire de l'art* publiée sous la direction de M. A. Michel, t. II, 1^{re} partie, p. 661, fig. 410 ; — R. Amador de los Rios, *Toledo* (*Mon. archit. de España*, nouvelle éd.).

2. A Thann, Nuremberg, Ulm, etc.

3. P. 19.

4. Mentionné par Venturi, ouvr. cité, t. V, p. 168.

5. S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen âge et de la Renaissance*, t. I, p. 14 (attribué à Giotto).

tableaux, il gravit lui-même, docile victime, l'échelle appuyée à la croix. Personne, en Italie, ne peindra plus cette montée à la croix avant Fra Angelico (fresque du couvent de San Marco). C'est la scène décrite par les *Méditations*, qui, dans un récit douloureux, nous montrent Jésus cloué à la croix debout. Le pseudo-Bonaventure mentionne, sans y insister, l'opinion de ceux qui croyaient que le Christ avait été cloué sur la croix couchée à terre et que la croix avait ensuite été dressée au-dessus de la foule, avec son fardeau sanglant. C'est ainsi que la Vierge elle-même décrit le Crucifiement, dans le dialogue apocryphe de saint Anselme. C'est ainsi que la scène atroce a été mimée dans la plupart des grandes *Passions* du xv^e siècle, à commencer par les *York's Plays* de 1415¹. Une miniature des *Grandes Heures* du duc de Berry, peinte vers 1400, illustre exactement le texte du faux Anselme et les indications données dans les *Mystères*. Ici l'art italien ne peut être mis en cause : il devient très vraisemblable que l'enlumineur s'est souvenu d'un tableau vivant.

D'autres emprunts ont été faits au théâtre par les artistes français et flamands avant la fin du xiv^e siècle. Les dalmatiques des anges, la chape et la tiare de Dieu le Père, que les miniaturistes du duc de Berry ajoutent à des compositions tout italiennes, sont tirées du vestiaire sacerdotal des représentations pieuses². Les bonnets à cornes et à retroussis, les bizarres turbans qui figurent aussi bien dans les scènes de la Passion que dans les contes orientaux du *Livre des Merveilles*, sont des oripeaux de *Mystère*. Ces turqueries rappellent le jargon de mamamouchi qu'un très ancien *Jeu des Rois*, composé à Montpellier, fait parler aux Mages³. Vers la fin du xiv^e siècle, les artistes les plus graves affublent de tels couvre-chefs les patriarches les plus majestueux. Le costume opulent et étrange que portent quelques-uns des Prophètes du fameux *Puits de Moïse* se trouve d'accord avec les versets peints sur les énormes banderoles pour faire croire que ces géants, assemblés au pied d'un Calvaire, jouaient à leur manière épique un « Jugement de Jésus⁴ ». Claus Sluter a fort bien pu voir un spectacle analogue à celui dont le livret s'est conservé dans un *Mystère* rouergat de la fin du xv^e siècle; il a

1. E. Roy, *Le Mystère de la Passion* (*Revue bourguignonne*, 1903, p. 91-93).

2. Mâle, p. 54-55.

3. Creizenach, p. 64; — Wilmotte (*Annales internationales d'histoire : Histoire comparée des littératures*, Paris, 1901, p. 58).

4. E. Roy, *Le Mystère de la Passion* (*Revue bourguignonne*, 1904, p. 436-437). — Cf. Kleinclausz, *Claus Sluter*, p. 76; Mâle, p. 57, n^o 3.

pu immortaliser dans la pierre, en le transfigurant, un pauvre « jeu » bourguignon, au temps où les frères de Limbourg, à peine moins puissants que lui, s'inspiraient encore de peintures italiennes.

Le témoignage même qui semble sortir du puits formidable ne doit pas nous faire oublier la conclusion qui s'est dégagée de la comparaison directe des œuvres, à savoir que, dans le « renouvellement » de l'iconographie religieuse accompli vers la fin du *xiv^e* siècle, la part de l'art italien est beaucoup plus grande que celle des *Mystères*.

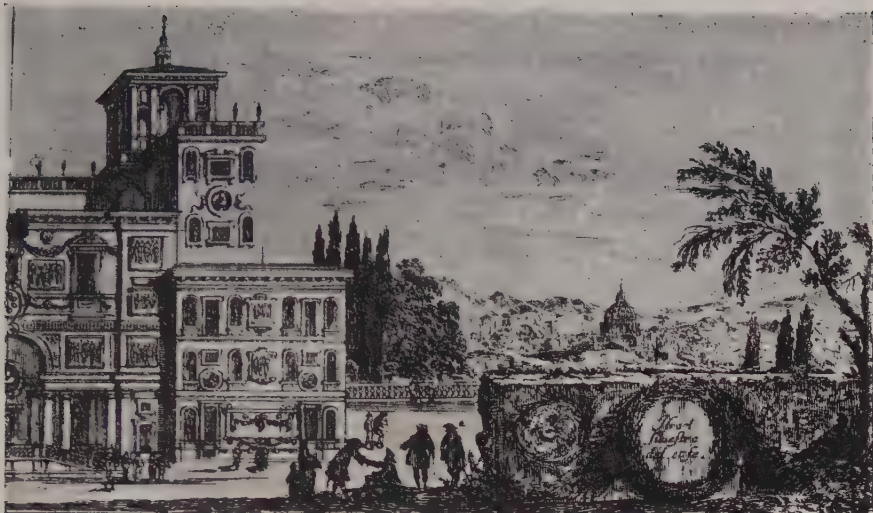
Mais, quand on s'est un peu avancé dans le *xv^e* siècle, tout change. La démonstration que M. Mâle a voulu faire remonter trop haut se fait maintenant décisive presque à chaque indication et se poursuit victorieusement jusqu'en plein *xvi^e* siècle. Tout au plus pourrait-on discuter sur des cas particuliers, ou ajouter des faits à ceux que M. Mâle a si ingénieusement notés. La conclusion d'ensemble est certaine. Plus l'art du Moyen âge approche de sa fin, plus il se laisse envahir par les *Moralités* et par les *Mystères*, jusqu'à se confondre avec ces spectacles confus et magnifiques, dont il perpétue devant nos yeux les pompes royales. Les grandes tapisseries d'apparat, françaises ou bruxelloises, si chargées de détails éblouissants qu'elles laissent à peine distinguer les allégories animées et les costumes féeriques, sont en vérité les merveilles de la peinture « théâtrale ».

E. BERTAUX



LA NATIVITÉ
DÉTAIL D'UNE FRESQUE
DE LA FIN DU *xiv^e* SIÈCLE

(Église Santa Maria Novella, Florence.)



LE PALAIS DE MÉDICIS A ROME
D'APRÈS LA GRAVURE ORIGINALE D'ISRAËL SILVESTRE

LES ORIGINES DE LA VILLA MÉDICIS

Si l'histoire du palais Farnèse, à la construction duquel contribuèrent de nombreux membres de la famille des San Gallo et Michel-Ange lui-même, est assez bien connue en ses dates essentielles, il n'en est pas de même de la villa Médicis, qui porte pourtant le nom de la famille seule capable au xvi^e siècle à Rome de rivaliser avec les Farnèse en faste princier et en libéralités artistiques. Nous voudrions apporter quelques précisions sur les circonstances dans lesquelles fut bâtie la demeure actuelle de l'Académie de France à Rome, sur ses parrains et sur ses auteurs présumés¹.

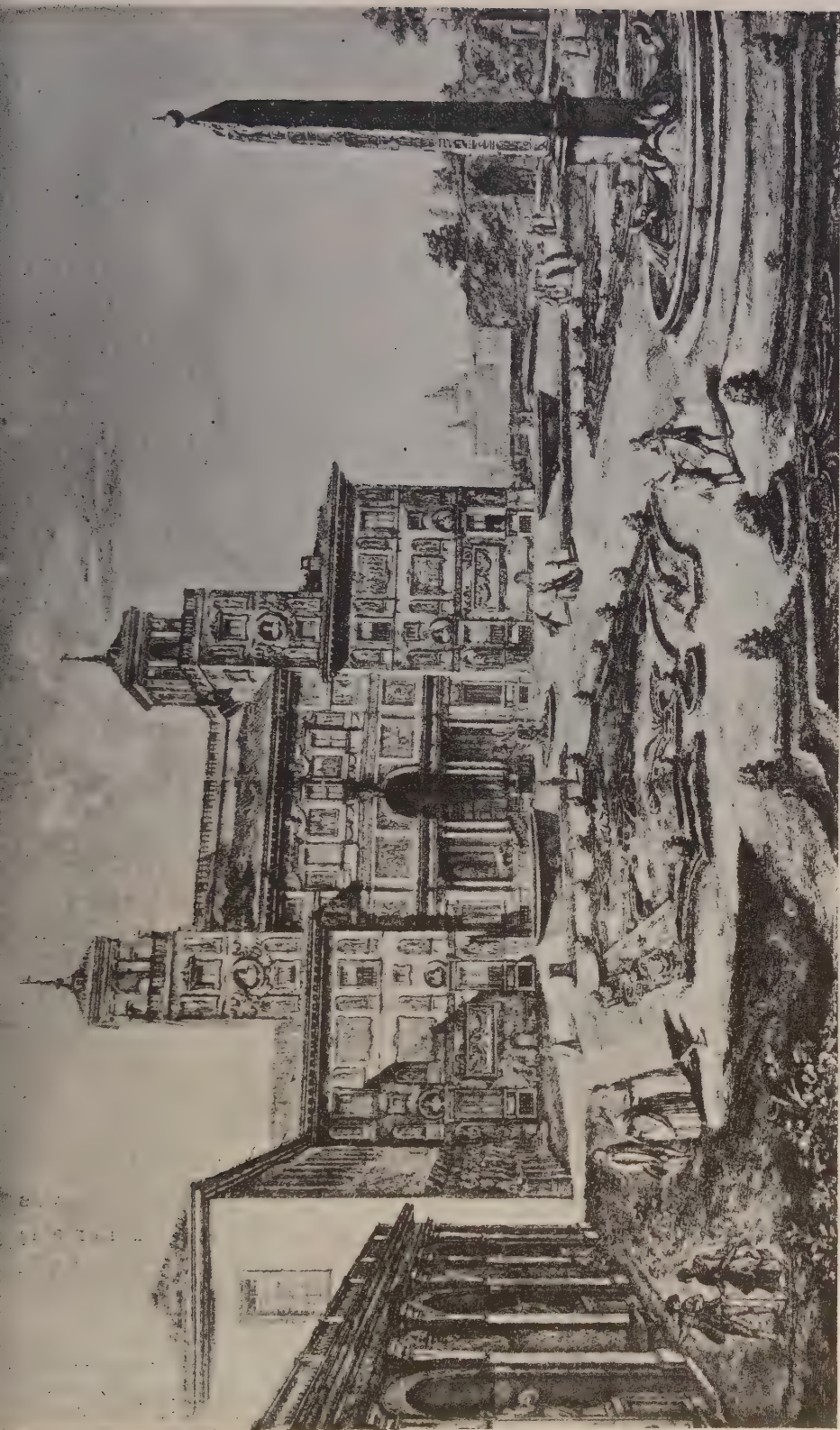
*
* *

Pas plus que les guides, les histoires générales ne sont embarrassées pour libeller l'état civil de la villa Médicis : les notices ne

1. Dans ces recherches, nous avons trouvé le plus aimable accueil auprès du regretté Guillaume, puis de M. Carolus-Duran, directeur de l'Académie de France. De précieux renseignements nous ont été fournis par le secrétaire de la villa et par d'anciens pensionnaires. Nous remercions tout particulièrement M. Larrivé, qui nous a signalé des peintures intéressantes.

varient guère. La villa Médicis fut construite en 1540 par Annibal Lippi, pour le cardinal Ricci de Montepulciano : elle devint ensuite la propriété de Ferdinand, cardinal de Médicis et futur grand-duc de Toscane. Baltard, dans l'étude qu'il consacre en architecte et non en historien à la villa, reproduit ces affirmations sans rien y ajouter. Parfois, au nom de Ferdinand on associe celui d'Alexandre de Médicis, plus tard pape sous le nom de Léon XI, qui surveilla l'achèvement de la villa et des jardins. Enfin il arrive que l'on indique comme le véritable auteur sinon du palais lui-même, tout au moins des dessins qui précédèrent et rendirent possible son exécution, Michel-Ange étroitement lié à l'histoire artistique des Médicis. Sur les détails mêmes de la construction, aucune date, aucune indication précise. Quels furent les travaux entrepris par le cardinal Ricci ? Ferdinand de Médicis se contenta-t-il de poursuivre l'œuvre entreprise et sur quelles bases ? Questions auxquelles, en l'absence de documents publiés, il est actuellement impossible de répondre.

Tout au moins les deux cardinaux considérés comme les bâtisseurs de la villa Médicis sont-ils assez bien connus. Sur le cardinal de Montepulciano, la vieille histoire de Ciacconi nous donne des renseignements intéressants. Giovanni Ricci était né à Montepulciano en 1497 : élevé à Rome, il fut successivement économiste de plusieurs cardinaux et en particulier du cardinal Alexandre Farnèse, neveu de Paul III. Ce patronage illustre lui assura la faveur pontificale. Ricci fut envoyé avec une mission diplomatique auprès du roi de France, puis de Charles-Quint. Il remplit les fonctions de clerc de la chambre apostolique, d'internonce en Portugal, etc. Sous Jules III il devint cardinal au titre de Saint-Vital, puis de Saint-Ange et enfin de Sainte-Marie-Transtibérine. Il mourut en 1574 et fut enterré à San Pietro in Montorio. Comme la plupart des cardinaux ses contemporains, il fut grand bâtisseur et vécut fastueusement. Il possédait trois palais : un à Rome sur la via Julia, un autre à Montepulciano, et enfin un troisième sur le Pincio, véritable maison de campagne, célèbre par la beauté de ses jardins, d'où l'on domine toute la Ville Éternelle, la villa plus tard appelée Médicis. Vasari nous donne les noms de deux artistes qui travaillèrent pour le cardinal Ricci : le premier — sur lequel nous aurons l'occasion de revenir — c'est Nanni di Baccio Bigio, qui construisit le palais du cardinal à Rome ; l'autre est un Milanais, Leonardo Sormano, qui exécuta pour sa chapelle deux statues de marbre représentant saint Pierre et saint Paul. Le même Vasari ajoute qu'un portrait de



LA VILLA MÉDICIS, D'APRÈS LA GRAVURE ORIGINALE DE PIRANÈSE

messer Giovanni Riccio se trouve au palais de Caprarola, demeure des Farnèse, en une fresque peinte par Taddeo Zuccherò. Il y existe encore et nous avons pu l'y voir. Giovanni Ricci fait partie du cortège de Paul III assistant aux fiançailles du duc Ottavio avec Marguerite d'Autriche; il figure au milieu de nombreux cardinaux et évêques.

En 1574 mourait le cardinal de Montepulciano. Ses héritiers ne tardèrent pas à négocier avec les représentants du cardinal Ferdinand de Médicis la vente du palais du Pincio et des jardins qui l'entouraient. C'est, en effet, en cette même année 1574 que s'éteignait dans sa villa de Castello le vieux Cosme de Médicis, père du cardinal Ferdinand¹. Fils de Jean des Bandes-Noires, Cosme avait été proclamé duc de Florence en 1537, après l'assassinat par Lorenzaccio de son cousin Alexandre, représentant de la branche aînée. En relations avec de nombreux artistes, il avait mené à Florence une vie fastueuse, interrompue par plusieurs séjours à Rome. En 1564, l'année de la mort de Michel-Ange, Cosme de Médicis abdiqua, laissant la régence à son fils aîné François, l'époux de Bianca Capello, pour laquelle il avait fait construire la villa de Pratolino. Cosme de Médicis avait eu deux autres fils : le second, Jean de Médicis, promu très jeune cardinal, était mort mystérieusement en 1562. Pour réparer la perte du titre cardinalice faite par les Médicis, l'année d'après, le pape Pie V avait donné le chapeau rouge au troisième des fils de Cosme, Ferdinand, alors âgé de quatorze ans. Quand Cosme mourut en 1574, le jeune cardinal vint s'établir définitivement à Rome. Il y possédait déjà un palais, le palais de Florence, que Cosme avait acquis près du Champ-de-Mars (via dei Prefetti), du pape Jules III, et qu'il avait fait rebâtir sur un plan nouveau par Vignola. La villa du Pincio fut pour lui une maison de campagne, où il devait accumuler pendant de longues années les œuvres d'art et donner des fêtes splendides, rivalisant de magnificence avec les représentants des plus grandes familles ecclésiastiques de Rome, les Este et les Farnèse.

Sur l'acquisition de la propriété du cardinal de Montepulciano par Ferdinand de Médicis, les renseignements que nous possédons sont peu nombreux. Il existe à l'Académie de France à Rome la copie en latin d'un acte de vente, passé devant notaire, relatif à la villa et aux jardins. On y trouve le nom de Giovanni Ricci, héritier,

1. Cf. sur l'histoire des Médicis les ouvrages de M. Reumont et de M. Pierre-Gauthiez.

semble-t-il, du cardinal défunt. L'acte est daté du 4 février 1576. Mais la correspondance adressée à Ferdinand de Médicis et conservée aux Archives de Florence prouve que la vente et les négociations qui la précédèrent eurent lieu en 1575. Il y avait non seulement un palais, mais un jardin, des fragments de statues, des marbres. Du tout Ferdinand de Médicis se rendit acquéreur.

Ferdinand de Médicis resta cardinal jusqu'en 1587, date à laquelle, son frère François I^{er} étant mort, il devint grand-duc de



VUE DE LA VILLA MÉDICIS
D'APRÈS LA GRAVURE ORIGINALE DE PIRANÈSE

Toscane. Quelles transformations apporta-t-il aux constructions du cardinal Riccio, c'est ce qu'aucun document ne nous apprend de manière précise. Sa vie à Rome est pourtant assez bien connue. Il était le favori du pape Grégoire XIII. Il avait fondé à Rome une imprimerie orientale. Il avait fait décorer de fresques du Primatice le palais de Florence. Sa collection d'antiquités était très riche et les plus beaux exemplaires en demeurèrent longtemps à la Villa Médicis : l'histoire en a été faite par Müntz. Notons seulement que Flaminio Vacca — lui-même le raconte dans ses Mémoires — fut chargé de restaurer un *Apollon* trouvé près du quartier de Suburre dans la colline de Sainte-Marie Majeure par Leone Strozzi : cette statue fut placée au premier étage de la villa. En 1584, Ferdinand de Médicis acheta les antiquités des palais della Valle et Capranica. La même année, à Grégoire XIII succédait Sixte-Quint, qui pendant toute la

durée de son pontificat fit construire de nombreux édifices. Mais l'attention de Ferdinand de Médicis allait être détournée de Rome. Devenu grand-duc de Toscane, il se maria en 1588 et déposa la pourpre cardinalice. Ce fut sous son règne que l'on commença à bâtir la chapelle des Médicis à San Lorenzo, et il mourut en 1609.

Quelques perfectionnements qu'ait pu apporter à la villa son troisième possesseur, le cardinal Alexandre de Médicis, il est certain qu'aux environs de 1600 le palais, tel que nous le connaissons aujourd'hui, était achevé. Sans doute quelques parties ne furent jamais terminées. La décoration intérieure demeura incomplète. Certains édifices annexes restèrent imparfaits. Mais si le cardinal de Montepulciano et le cardinal Ferdinand de Médicis furent les véritables bâtisseurs de la villa, il est assez difficile de limiter leur rôle respectif et d'indiquer des étapes dans la construction. Ciacconi se sert d'une formule équivoque. Ferdinand de Médicis, écrit-il, « *ad elegantem formam reduxit* » le palais laissé par le cardinal Ricci. En ce qui concerne les architectes qui y travaillèrent, nous n'avons que des légendes pieusement enregistrées — avec quelques variantes — par les itinéraires italiens, allemands et français du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle, que conserve en grand nombre la bibliothèque Vittorio-Emanuele à Rome.

La date que l'on indique — sans preuve aucune — pour le début des travaux est celle de 1540. L'emplacement choisi était admirable, en face du Janicule, là où se trouvaient autrefois les célèbres jardins de Salluste, à peu de distance de l'église de la Trinité-des-Monts, élevée par Louis XI. A supposer que les travaux eussent commencé en 1540, ils ne furent pas poussés rapidement, puisqu'en 1558 le livre d'Aldroandi sur *Les Antiquités de la ville de Rome* se contente de noter l'existence d'immenses jardins, et de rappeler le souvenir d'un temple du Soleil qui s'élevait jadis sur le Pincio.

Quels furent les architectes qui tracèrent les premiers plans de la villa? Trois noms nous sont donnés par les itinéraires et les descriptions de Rome : ceux de Michel-Ange, de Flaminio Vacca et d'Annibal Lippi. La première de ces identifications est purement traditionnelle. Tantôt Michel-Ange est censé avoir fourni le dessin de la façade extérieure — la plus parfaite — et tantôt seulement celui d'une des galeries du second étage : encore ajoute-t-on que plus tard cet appartement fut transformé sur l'ordre du grand-duc Jean-Gaston, et que rien ne subsista du dessin du maître. On a attribué à Michel-Ange dans les dernières années de sa vie, à une époque où de tout

côté il était sollicité, les dessins de nombreux édifices. Mais l'absence de toute indication sur ce prétendu dessin dans toutes ses biographies, aussi bien chez Condivi que chez Vasari, doit faire rejeter délibérément jusqu'à nouvel ordre la légende de sa collaboration à la villa Médicis.

Même indigence de preuves en ce qui concerne Flaminio Vacca. Il n'est point douteux — un exemple déjà en a été cité — que cet



MARINE (SOUVENIR DE LA VILLA MÉDICIS), PAR CLAUDE LORRAIN
(Galerie des Offices, Florence.)

artiste n'ait été employé par le cardinal Ferdinand de Médicis, mais comme sculpteur ou comme restaurateur, non comme architecte. C'est ainsi qu'on lui attribue un des lions, imité de l'antique, qui décore l'escalier de la façade intérieure. De la villa Médicis d'ailleurs il n'est pas fait mention en ses Mémoires.

Dans l'état actuel de la documentation, c'est en faveur d'Annibal Lippi que semblent être toutes les présomptions. Ce dernier, avant les recherches de Ronchini et de Bertolotti¹, demeurait un inconnu. Ces érudits ont montré, en publiant des actes notariés, qu'Annibal et Claudio Lippi, nommés ensemble dans plusieurs textes

1. Bertolotti, *Arte e Storia*, 1886, p. 145.

étaient les fils de Nanni di Baccio Bigio, dont le véritable nom était Lippi et le surnom Bigio. Or Nanni di Baccio Bigio a sa biographie dans Vasari, qui raconte tout au long ses démêlés avec Michel-Ange au sujet de la construction de Saint-Pierre. Originaire de Florence, il avait eu comme maîtres le sculpteur Raffael di Montelupo et



LA VILLA MÉDICIS, PAR HUBERT ROBERT
GRAVURE DE WIEILH

l'architecte Antonio San Gallo. Milizia lui attribue l'un des palais du cardinal Ricci, celui de la Via Giulia. Ce qui est certain, c'est qu'en 1564 le cardinal Ricci écrivit au cardinal Farnèse, dont il avait été jadis le majordome, pour lui recommander Nanni di Baccio Bigio. Il est donc vraisemblable de supposer qu'il l'employa à sa villa du Pincio. La date de sa mort est incertaine. Mais, dès 1573, son fils Annibal avait une grande réputation d'architecte, et, Vignola étant mort, il fut recommandé, comme l'avait été son père, au car-

dinal Farnèse pour continuer les travaux entrepris. Il est assez probable qu'il avait été pour la villa Médicis le collaborateur de son père et que son nom seul a survécu, conservé par la tradition. Nous sommes peu renseignés sur les dernières années de sa vie. En 1578, il habitait avec son frère Claudio et un autre artiste de renom,



LA VILLA MÉDICIS, PAR VELAZQUEZ

(Musée du Prado, Madrid.)

G. B. della Porta. Dans son testament qui est de 1581, il exprime le désir d'être enterré à la Trinité-des-Monts.

On ne saurait dire quels architectes continuèrent sous Ferdinand de Médicis les travaux des Lippi. Les quelques indications que nous possédons sont surtout relatives à des peintres, à des sculpteurs, ou à des dessinateurs de jardins. En 1576, le cardinal de

Médicis écrit à son secrétaire à Florence, Pierre Usimbard, pour demander qu'Ammanato vienne à Rome; mais nous ne savons rien sur les œuvres qu'il y exécuta. Baglione, qui vivait au ^{xvii}^e siècle, nous parle à plusieurs reprises d'un élève obscur de Vasari, un Florentin, Jacopo del Zucchi. Il arriva, dit-il, à Rome sous le pontificat de Grégoire XIII et obtint la protection de Ferdinand de Médicis, alors cardinal. Il décora un *studiolo* de peintures qui représentaient une pêche au corail avec de nombreuses femmes nues, les modèles étant choisis parmi les dames romaines de l'époque : de ce *studiolo*, qui existait encore au ^{xvii}^e siècle, il ne reste plus trace aujourd'hui.

D'autres mentions de travaux de peinture, mais celles-là plus sujettes à caution, sont données par les vieux itinéraires. Ceux-ci multiplient les détails sur les antiquités conservées dans la villa, la célèbre *Vénus*, les *Niobides*, etc. Mais ils indiquent également dans la grande salle du premier étage des portraits de membres de la famille Médicis. Au second étage, il y avait un « *soffitto dipinto da Fr. Sebastiano del Piombo, con un fregio lavorato da varii buoni professori* ». Il semble qu'aucune de ces peintures n'ait été conservée. Une seule chambre actuellement garde une décoration picturale, dans laquelle figurent des paysages de villes, Pistoie, Arezzo, Prato, Volterre, Cortone, San Gimignano, etc., séparés par des guerriers, et bordés d'une frise de fruits : on retrouve en cette œuvre la manière des Zuccari, ces virtuoses de la fin du ^{xvi}^e siècle, dont la production fut considérable ¹.

Les salles du second étage contenaient également au ^{xviii}^e siècle des tableaux aujourd'hui disparus ou dispersés : un *Christ en croix* de Scipio Gaetani, des peintures d'Andrea del Sarto, une *Bataille de Lépante* par le Tempesta, des paysages du Bassano, etc. Quelques-uns durent être envoyés à Florence à la fin du ^{xviii}^e siècle.

D'autres peintures encore ont été conservées dans les bâtiments annexes qui se trouvent dans les jardins et qui servent d'ateliers actuellement aux élèves de l'Académie de France à Rome. Aucune mention n'en est faite d'ailleurs dans les textes, ni dans les descriptions officielles de la villa. L'état de conservation, d'ailleurs, de ces fresques purement décoratives, qui occupent le plafond et les murs d'un *studiolo*, est remarquable. Le panneau central, qui couvre la voûte, est une allégorie : dans un nuage, une femme nue couronnée, qu'entoure une draperie, tient un bouquet; près d'elle un jeune

1. Il faudrait admettre seulement que ces peintures ont été retouchées au cours du ^{xvii}^e siècle : l'ensemble n'est pas homogène.



VUE DE LA VILLA MÉDICIS

homme. Autour de ce groupe un ovale, dans lequel les vents sont figurés. Aux quatre coins, des allégories correspondant aux saisons : femme qui offre des raisins pour l'Automne, vieillard pour l'Hiver, etc. Sur les murs latéraux plusieurs vues de la villa. Dans la première, elle est représentée aperçue du jardin, géométriquement dessiné. — Ces peintures sont importantes, parce qu'elles constituent, à notre connaissance, les premières figurations picturales de la villa. Elles semblent avoir été exécutées alors que celle-ci était achevée, exception faite pour la galerie perpendiculaire au corps du bâtiment, qui contient actuellement des moulages, et ne fut jamais terminée. — Dans ces fresques — en dehors des allégories précitées — interviennent de nombreux motifs décoratifs, traités avec élégance et sobriété : colonnades avec personnages, cariatides, paysans à genoux, scènes de chasse, animaux, oiseaux ou poissons, fables (le chien et sa proie, le bœuf et la grenouille, le renard et le corbeau, etc.). Le tout est bien composé, remarquablement proportionné, d'une touche légère et d'un dessin fort soigné. L'ensemble se rattache évidemment à la peinture grotesque telle que la comprirent Raphaël et Jean d'Udine au Vatican. Il ne saurait être question, étant données les dates, de l'un ou de l'autre de ces maîtres. L'hypothèse la plus acceptable est celle qui fait de cette décoration l'œuvre des frères Zuccari, ces grands voyageurs qui travaillèrent tant en Europe et en Italie dans la deuxième partie du xvi^e siècle. En effet, nous savons qu'ils furent employés par Ferdinand de Médicis à la décoration de la villa : leur nom est cité pour des fresques du second étage dans une description officielle de la villa faite en 1787. De plus, les peintures précédemment décrites s'apparentent à des fresques du palais des Conservateurs (1^{er} étage, salle V), représentant des paysages et des scènes antiques, et qui, exécutées à partir de 1568, sont attribuées à Taddeo et à Federigo Zuccari. Elles semblent de la même main et du même style. En l'absence de tout document, cette identification apparaît donc comme la plus vraisemblable.

*
* *

Rien ne prouve que le cardinal Alexandre de Médicis ait fait subir d'importantes modifications à l'œuvre de ses prédécesseurs. Ses jardins allèrent s'enrichissant des dépouilles de l'antiquité et de sculptures modernes, telles que le célèbre *Mercur* de Jean de Bologne. Le cardinal Alexandre y fit transporter deux conques qui se trou-

vaient aux jardins de Titus, et un obélisque ancien. La villa devint une des curiosités de Rome. Déjà en 1581, Montaigne comptait ses



UNE VUE DES JARDINS DE LA VILLA MÉDICIS

jardins au nombre des plus admirables de l'Italie. Au xvii^e siècle, tous les étrangers les visitent. Les peintres, qu'accueille la large hospitalité des Médicis, y séjournent. Le musée de Naples possède

encore une vue de la villa, peinte par un Hollandais, van Bassem. Sa toile figure une fête dans les jardins, ornés de portiques éphémères et remplis d'une foule élégante. En 1630, Velazquez demeure quelque temps à la villa : il en rapportera deux toiles, actuellement au musée du Prado¹. Au xviii^e siècle, Fragonard y travaillera : les jardins lui inspirèrent plusieurs dessins. Piranèse en donne deux gravures admirables. D'autres souvenirs encore se rattachent à la demeure des Médicis. On montre encore sur la façade la trace des trois coups de canon que fit tirer du château Saint-Ange Christine de Suède. En 1671, un voyageur français visitait la villa : c'était le fils de Colbert, le marquis de Seignelay. La description qu'il en fit dans son rapport est enthousiaste et précise. Mais bientôt les statues antiques émigrent vers Florence, où Innocent XI fait transporter la célèbre *Vénus*. En 1775, le grand-duc Léopold donne l'ordre d'enlever de la villa les derniers marbres qui y étaient conservés. Il lui restait toujours ses ombrages, le charme de sa façade double, forteresse dominant Rome d'un côté, et de l'autre villa de plaisance s'ouvrant sur les jardins, par un escalier, une galerie, une loggia. L'empereur Joseph II et le grand-duc Léopold y vinrent encore en 1770. Enfin, en 1801, la villa Médicis fut achetée par le gouvernement français. Elle allait devenir la demeure des artistes que depuis le règne de Louis XIV la France envoyait en Italie. En contraste avec le palais Farnèse, massive et pesante forteresse, qu'illustre la célèbre corniche de Michel-Ange, l'œuvre présumée d'Annibal Lippi et de son père apparaît comme une survivance admirable de grâce et d'élégance du xvi^e siècle italien.

CAMILLE-GEORGES PICAVET

1. La villa Médicis, reproduite avec quelques changements et en des formes simplifiées, figure également en une *Marine* de Claude Lorrain aux Offices à Florence. C'était le procédé de composition habituel du paysage classique.

LES « HEURES D'ANNE DE BRETAGNE » ET LES INSCRIPTIONS DE LEURS MINIATURES

JEAN BOURDICHON OU JEAN POYET?



NE étude d'ensemble consacrée naguère à Jean Bourdichon² résume tout ce qu'on croit savoir de ce maître peintre et miniaturiste. On connaît actuellement — en dehors du retable de Loches — six manuscrits enluminés de sa main :

- a) *Les Heures d'Anne de Bretagne*;
- b) *Les Heures d'Aragon*;
- c) *Le Missel de Tours*;
- d) *Les Heures de Charles VIII*;
- e) *Les Heures du baron Edmond de Rothschild*;
- f) *Les Heures de l'Arsenal*.

Grâce à ces manuscrits, qu'on regarde aujourd'hui comme absolument authentiqués, on a pu alors identifier d'autres pages, dont les unes sont certainement du pinceau du maître³, comme l'*Adorateur des Mages* du ms. lat. 1173, le *Ptolémée* de Louis de Bruges (ms. lat. 4804 de la Bibliothèque Nationale), une miniature représentant *Les Quatre âges du monde*, qu'on vit sous le n° 125 à l'Exposition des Primitifs en 1904, tandis que d'autres, simplement très proches parentes, se contentèrent fort probablement de l'inspiration de l'artiste et furent exécutées par ses élèves.

1. Nous avons fait sur ce sujet une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 25 juin 1909.

2. Emile Mâle, *Jean Bourdichon et son atelier* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II p. 441). Cf. le même (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} février 1908, p. 650).

3. Le comte P. Durrieu (*Bulletin des Antiquaires de France*, 1905, p. 213; *Chronique des Arts*, 1908, p. 57).

Dès lors, après qu'il fut admis que « sa manière est trop connue par ses miniatures authentiques, dans le plein de sa vie, et par le triptyque de Loches, œuvre de sa jeunesse ¹ » pour qu'il soit nécessaire d'y revenir, sa main, son faire sont identifiables avec précision.

Après les *Heures d'Anne de Bretagne*, après les *Heures d'Aragon*, les *Heures* du baron Edmond de Rothschild sont l'œuvre la plus achevée de J. Bourdichon. « On peut les lui rendre, grâce à mille détails, et principalement « aux candélabres antiques, ... car Bourdichon n'avait aucun scrupule de se répéter ² ».

Les passages que nous venons de reproduire montrent combien il est facile maintenant, « grâce à de brèves comparaisons ³ », d'identifier une page de Bourdichon.

Cependant le principe d'examen auquel j'ai cru, depuis cinq ans, devoir soumettre les œuvres des Primitifs, m'engage à reprendre des rapprochements qui ne me paraissent pas absolument certains. Les hypothèses, si séduisantes soient-elles, sur lesquelles on se base ne sont jamais que des hypothèses : elles me préoccupent. Aussi, je voudrais, dans les lignes qui vont suivre, appliquer aux miniatures de Bourdichon, qu'on croit si bien connaître, la méthode essentiellement objective, dont M. Berthelot m'a montré naguère l'unique sécurité.

*
* *

L'œuvre de Bourdichon est connue, dit-on, par le beau volume des *Heures d'Anne de Bretagne* (ms. fr. 9474 de la Bibliothèque Nationale), exécuté par l'artiste pour la reine Anne, ainsi que cela résulte d'un mandement original, ordonnant, le 14 mars 1507, « le paiement à Jean Bourdichon de six cents écus d'or, pour le récompenser de ce qu'il nous a richement et somptueusement historié et enluminé une grans heures pour nostre usage et service, où il a mis et employé grant temps ⁴. » C'est là un document absolument authentique, et c'est grâce à lui qu'on a pu déclarer que « de Bour-

1. G. Lafenestre, *L'Exposition des Primitifs français*, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 90.

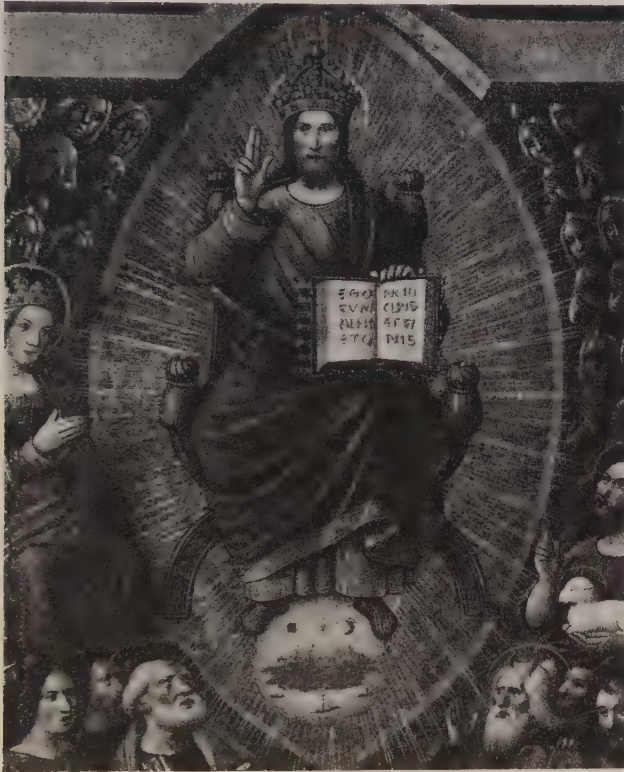
2. Ém. Mâle (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, pp. 443, 447.)

3. *Ibid.*, p. 442.

4. Mandement ayant fait partie jadis de la collection Steyert, à Lyon, et que M. Jacques Rösenthal, de Munich, offrit libéralement à la Bibliothèque Nationale en 1907. Cf. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 24 juin 1907.

dichon on n'a longtemps connu en fait de production *certaine* que les miniatures du célèbre livre des *Heures d'Anne de Bretagne*¹ ». Elles sont donc, en définitive, la base de toute l'histoire artistique de Bourdichon².

Mais, scientifiquement, ne doit-on pas chercher d'abord la preuve



DIEU LE FILS, MINIATURE DES « HEURES D'ANNE DE BRETAGNE »

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

irrécusable, qui justifie, *sans doute possible*, l'identification du livre mentionné dans ce mandement de 1507 et du manuscrit fr. 9474 de la Bibliothèque Nationale ? On a répondu que cette somme de six cents écus d'or était tellement considérable pour un manuscrit, qu'elle ne saurait s'appliquer qu'à un livre « unique » comme les *Heures d'Anne de Bretagne*, cet « incomparable » joyau ; qu'il était d'ailleurs impos-

1. Le comte P. Durrieu (*Chronique des Arts*, 1905, p. 164).

2. Il faut signaler également une quittance très importante que M. le comte Durrieu a publiée depuis dans le *Bulletin des Antiquaires de France* (1908) et dont l'intérêt ne saurait échapper aux critiques les plus prudents.

sible d'admettre, ainsi qu'on l'avait fait jusqu'alors, que le terme « *une petites heures* », d'un mandement de 1497, sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, pût s'appliquer à un livre d'aussi grand format que notre manuscrit, tandis qu'au contraire le terme « *Grans heures* » du mandat de 1507, le déterminait « formellement. »

Dans ces affirmations, plusieurs points, absolument *objectifs*, sont indiscutables :

a) Un manuscrit : *Les Heures d'Anne de Bretagne* ;

b) Un mandement, connu depuis longtemps, daté de 1507 ;

c) Un prix très élevé, six cents écus d'or : somme très considérable, en effet, car ce fut, à la même époque, le prix payé par Jules II à Felice de Freddi, pour le groupe célèbre du *Laocoon* qu'on venait de découvrir à Rome ;

d) Enfin — comme pour juger une cause, toutes les pièces qui s'y rattachent sont nécessaires, — une quittance de paiement de 1497, à Jean Poyet, peintre de Tours, que Laborde, que Barbet de Jouy, appliquèrent naguère précisément au manuscrit des *Heures d'Anne de Bretagne*.

En dehors de ces documents, les déductions, les rapprochements, les considérations artistiques, sont absolument hypothétiques. Nous allons en examiner la valeur.

*
* *

Prenons d'abord un point de fait, très important, puisque c'est, en quelque sorte, l'argument qui a permis de rapprocher le mandement de 1507 des *Heures d'Anne de Bretagne*. Ne serions-nous pas, par hasard, autorisés à nous demander si le terme de « *Petites Heures* » et de « *Grandes Heures* », regardé ici comme le format du manuscrit, est absolument indiscutable ? On voit en effet employer indifféremment, quand on parle du mandement de 1497 et de celui de 1507 les termes : « *une petites Heures* », ou « *des petites Heures* », « *une grandes Heures* » ou « *des grandes Heures* » : il apparaît donc, chez les critiques les plus éminents, un certain flottement d'imprécision, dont la trace se retrouve même dans le *Bulletin du Comité d'archéologie*, où on lit tantôt « *petites Heures* », tantôt « *Petites Heures* ». Est-ce dès lors titre de livre, ou simple référence bibliographique ? Actuellement, il est certain que la question est tranchée ; mais au xvi^e siècle en était-il de même ? Car, dans la liturgie, —

et on ne saurait nier qu'elle eut quelque importance à cette date, — « *Petites Heures* », « *Grandes Heures* », indiquent non point un volume de grand ou de petit format, mais de prières très différentes; et les « *Petites Heures* » peuvent très bien être écrites dans



LA DESCENTE DU SAINT-ESPRIT
MINIATURE DES « HEURES D'ANNE DE BRETAGNE »
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

un in-folio maximo, de lutrin, et les « *Grandes Heures* » dans un in-18 de poche.

Or, les *Heures d'Anne de Bretagne*, malgré leur format, peuvent être parfaitement un volume de *Petites Heures*, parce que c'est un *Office de la Vierge*, qui ne fait pas partie des *Grandes Heures* canonicales, comme nous l'apprend Barthélemy de Saint-Fauste (*De oratione contra Navarrum*, lib. II) et surtout comme le décident les

Constitutions de Pie V (1565), qui l'appelle *Officium parvum B. M. Virginis*. Les *Grandes Heures* sont l'*Officium*, comprenant les sept Heures; *Petites Heures de Notre Dame* traduisent au contraire ce me semble, textuellement, *Officium parvum B. M. Virginis*, de Pie V, qui est un titre de prières, et non une référence bibliographique. Il y a donc là au moins un doute évident, qui n'autorise pas une affirmation catégorique dans le sens attaché par les bibliographes du *xx^e* siècle au terme de « *petites Heures* ».

Mais, ajoute-t-on, le manuscrit des *Heures d'Anne de Bretagne* est unique. On l'a dit. On l'a imprimé, dès qu'on a cru pouvoir l'attribuer à Bourdichon. Tout, par exemple, n'est-il pas surprise dans l'histoire de l'art? Et voici que je trouvais précisément, il y a quelques jours, en feuilletant les Comptes royaux aux Archives Nationales, la pièce suivante :



Cliché Mély.

SAINTE MADELEINE
MINIATURE DES « HEURES
D'ANNE DE BRETAGNE »
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

« A Jehan Bourdichon peintre et varlet de chambre ordinaire du roy, la somme de six cens escus d'or soleil, auquel le dit sire en a fait don par ses lettres patentes signées de sa main et de maistre Florimond Robertet, secrétaire de ses finances, données à Amboise, le II^e jour de mars l'an mil V^e et xbij, deument vérifiées par messires les généraulx des finances les dits jour et an, pour le

récompenser de plusieurs sumptueux et riches ouvraiges de peinture en façon distoires et autres choses qu'il a fetes et données auparavant son advenement à la Couronne et depuis, et mesmement pour le récompenser de partie de ses peines et fraiz qu'il a faits et souffers, tant pour l'escripture d'unes grandes heures en parchemin dont il a fait don et présent audit sire et lesquelles il a enrichies et hystoriées de plusieurs riches et sumptueux hystoires tous differants et approchant du vif, vignettés et arboriés en chacune page de chacun feuillet de très riches fleurs, arbres et vignettes aussi toutes différantes et approchant du vif et pour lesquelles ystorier et enrichir il a vacqué espace de plus de quatre ans entiers, et ce en attendant que le dit sire luy ait fait don et recompense suffisante et que approche du mérite desdites heures. Et oultre tous autres dons, gaiges, pensions et bienfaiz qu'il a eues par cy-devant et a encore de présent dudit sire, ainsi que lesdites lettres

patentes et expédition d'icelles cy rendues plus a plain le contiennent par vertu desquelles ce présent receveur général a païé comptant audit Jehan Bourdichon ladite somme de VI^e es. soleil comme par sa quittance faicte et passée par devant M^e Jehan Bordel, notaire et secrétaire du roy, le x^e jour de mars l'an mil v^e dix-sept cy rendue. Appert pour cecy, VI^e es. soleil.

« Vale

xii^e l.

[En marge] : « *Viso, mandato transs. pro M. II^e l. et quo ad presentem capientem faciendū apparere de contento in mandato fiet jus et ei significetur¹ ».*

Ainsi voilà, dans l'attente d'autres, un nouveau manuscrit de *Grandes Heures*, identique comme enluminures aux *Heures d'Anne de Bretagne*, minutieusement décrit dans un mandement de six cents écus d'or, payé en 1517 à Jean Bourdichon, sur l'ordre de François I^{er}. Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale cesse donc d'être unique.

Mais existe-t-il, affirme-t-on, un autre manuscrit aussi remarquable ?

Assurément les *Heures d'Anne de Bretagne* sont précieuses. Est-ce bien là, cependant, un manuscrit auquel réellement soit applicable le titre d'« incomparable » ? N'y a-t-il pas à la Bibliothèque Nationale, à l'Arsenal, dix manuscrits d'une valeur d'art infiniment supérieure, un peu laissés de côté, qui pourraient pourtant presque rivaliser avec le *Bréviaire Grimani*, celui-là une des merveilles du Moyen âge ? J'en citerai un — et, en tout ceci, je laisse volontairement de côté, comme au-dessus de tous, les *Très riches Heures du duc de Berry*, de Chantilly — : celui des *Heures d'Aragon*, si beau, que je ne connais



Cité Mely,

SAINT COME ET SAINT DAMIEN
MINIATURE DES « HEURES
D'ANNE DE BRETAGNE »

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

1. *Registre des Comptes*, KK 289, f^o 389 r^o.

guère que celui des *Heures de la Princesse de Croy*, appartenant à S. A. S. le duc d'Arenberg, qui puisse lui être comparé.

Pour en revenir aux *Heures d'Anne de Bretagne*, lorsqu'on en examine les miniatures, l'esprit le moins averti ne peut manquer d'y reconnaître plusieurs mains. Par exemple, la première miniature, la *Pietà* (fig. 1 de notre planche), est absolument archaïque. Où sont « les plis très souples des vêtements, les bouches charnues, les cheveux courts » qui caractérisent Bourdichon ? Quel rapproche-



Cliché Mély.

MINIATURE D'UN MISSEL
AVEC LA SIGNATURE : « VIAU JEAN »
(Bibliothèque de Tours.)

ment peut-on faire entre cette peinture, certes honorable, et le *Saint Christophe*, la *Madeleine*, et surtout les *Saints Côme et Damien*, une des pages de Primitifs les plus intéressantes ? Autant de miniatures, autant de factures différentes, infiniment supérieures aux pages attribuées jusqu'ici à Bourdichon, reproduites aux premières pages de cet article ; personne, d'ailleurs, ne cherche à nier ici une collaboration.

Alors, où rencontrer — avec certitude — dans cette réunion d'artistes si différents la main du maître ? Car, certainement, Bourdichon avait un atelier. Non seulement la chose était courante, — tels les ouvriers de Jean Pinchon, qui reçoivent 50 sols pour avoir collaboré à l'enluminure du ms. fr. 6811 de la Bibliothèque Nationale ; tels, les artistes qui se peignent en groupe dans le *Bréviaire du roi René* de la Bibliothèque de l'Arsenal en inscrivant sous leurs portraits : « Ici sont ceux et celles qui ont fait le psautier » (fig. 4 de notre planche) — mais un texte précis nous apprend que Bourdichon était un véritable éditeur :

« Plus au dict Bourdichon, pour avoir fait escrire ung livre en parchemin, nommé le Papaliste, icelluy enluminer d'or et d'azur et fait en



1



2



3



4

1-2. MINIATURES DES « HEURES D'ANNE DE BRETAGNE »

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

3. MINIATURE D'UN « BOÈCE »

(Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

4. FRONTISPICE DU « BRÉVIAIRE DU ROI RENÉ »

(N° 601, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

icelluy dix-neuf histoires riches, et pour l'avoir faict relier et couvrir.

XXV escus d'or¹ ».

Ce qui nous ramène aux ordonnances et jugement de 1427, 1457, 1500, que j'apportais dernièrement à l'Académie², relatifs aux marques des chefs d'ateliers, dont les collaborateurs même avaient des classifications si nettes, que les uns n'avaient le droit que de

peindre les figures (*schilders* ou *beeldemaekers*), tandis que les autres ne pouvaient peindre que les vêtements (*cleerscrijvers* et *huuscrijvers*). L'histoire d'un tableau copieusement signé, identifié par un procès que je vais prochainement remettre en lumière, où le peintre des figures et ses aides qui ont peint les vêtements sont traînés devant la justice, précisera *matériellement* un état social que nous ignorons absolument.

Si l'on m'objectait que le rapprochement que je fais entre les artistes du Nord et ceux du centre de la France est arbitraire, je m'abriterais d'abord derrière l'autorité de M. le comte P. Durrieu qui a toujours mis côte à côte dans ses travaux, « les artistes dépendant de la Maison de France et ceux dépendant de la Maison de Bourgogne », puis je rappellerais simplement tant de signatures



Cliché Mély.

MINIATURE DES « HEURES D'ARAGON »

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

1. Douet d'Arcq, *Comptes de l'Hôtel des rois de France aux XIV^e et XV^e siècles* Paris, Renouard, 1865, in-8°, p. 365.

2. F. de Mély, *Signatures de Primitifs* (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1909, t. I, p. 385.)

d'artistes du Centre de la France, indiscutables : Henri de Paris (1285), Colin Chadewe (1313), Jean de Piciano (1323), Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jacquet Maci (1327), Belin de Dijon (xiv^e siècle), G. Picart de Tours (1442), Gilles le Bouvier de Berry (1450), Bénigne Guyot de Lyon (1450), Jean de Montluçon (1492), Robert du Herlin (xv^e siècle), Jean et Elisabeth Viau de Tours (xvi^e siècle), identifiés, soit par leur qualité inscrite par eux-mêmes, soit par les documents d'archives, au moment même où il était cependant, dit-on, « interdit aux miniaturistes de signer leurs œuvres », à l'époque où « la signature de Jean de Bruges était un cas unique ». La mentalité des artistes du Centre de la France ne différait donc pas de celle des enlumineurs du Nord.

Mais je sens bien que ces arguments appliqués aux *Heures d'Anne de Bretagne*, sont également purement hypothétiques, que je n'oppose rien d'objectif au rapprochement du mandement de 1507 avec les *Heures d'Anne de Bretagne*, rapprochement qu'on va défendre, au contraire, par une preuve très objective. On nous montre, en effet, l'étroite parenté artistique des *Heures d'Aragon*¹ et des *Heures d'Anne de Bretagne*; et M. Émile Mâle signale alors sur la chasuble du prêtre célébrant la messe (folio 78 v^o), du premier des deux manuscrits, les deux lettres I. B. brodées : initiales certaines de Bourdichon.

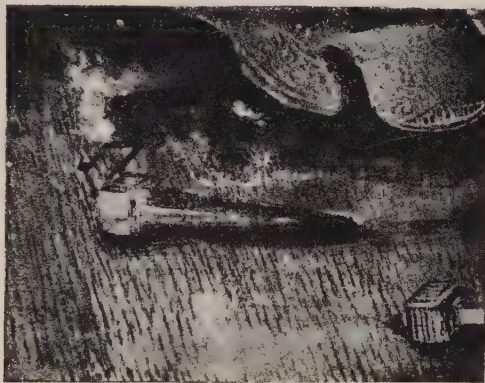
Malheureusement la photographie ne répond pas du tout à l'affirmation. Il y a, comme on peut le voir (fig. de la page précédente), non pas I. B., mais I. R. (y aurait-il I. K., comme me l'a fait remarquer le comte R. de Lasteyrie, que l'argument n'en serait pas modifié). D'ailleurs, pour bien affirmer la chose, au folio 386 v^o, à la fin du volume, nous trouvons, comme colophon, un grand R. Qu'en conclure, puisque c'est là la signature de l'artiste ? Ou les deux manuscrits sont de la même main, et alors I. R. contredit I[ean] B[ourdichon] ; ou ils sont de deux maîtres différents, et voilà une pierre, et non des moindres, qui se détache des fondations de l'édifice. Mais, certainement, ce sont les *Heures d'Aragon* qu'il faut sacrifier, puisque c'est simplement la manière du maître I. B. (maintenant I. R.), rapprochée du faire des *Heures d'Anne de Bretagne*, qui les fit attribuer à Bourdichon, après l'identification avec le mandement de 1507. Pour l'œuvre reconnue du maître, il ne reste donc plus maintenant que le manuscrit français 9474, seul.

Si on tenait absolument à signaler, de la même époque, une

1. Émile Mâle (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 183).

signature I. B., il fallait montrer celle de l'aumônière du personnage de droite de la dernière miniature du *Boèce* de la collection Dutuit, imprimé sur vélin par Antoine Vérard en 1494, pour le roi Charles VIII, représenté à la première page. Mais, bien que nous soyons là en présence d'un exemplaire royal, que la miniature ait coûté un écu, somme importante pour l'époque, nous ne nous sentons pas autorisé à la rapprocher de l'œuvre de Bourdichon — que nous commençons à voir peu à peu s'évanouir dans un nuage.

Maintenant que l'I. B. des *Heures d'Aragon* se trouve écarté, qu'il paraît vraiment difficile de s'appuyer sur les termes « *Petites Heures* » ou « *Grandes Heures* », qu'il n'est pas niable que de nombreux artistes aient travaillé aux *Heures d'Anne de Bretagne*, il nous sera, j'espère, scientifiquement permis de feuilleter alors ce manuscrit, comme j'en ai examiné tant d'autres depuis quelques années, et de rechercher si les miniatures des *Heures d'Anne de Bretagne*, à leur tour, ne nous fourniraient pas, par elles-mêmes, quelques renseignements.



Cliché Mély.

MONOGRAMME INSCRIT
DANS LA MINIATURE DE LA « PIETÀ »
DES « HEURES D'ANNE DE BRETAGNE »

*
* *

Dans la première miniature, — et nous avons vu l'importance de l'examen de la *première* page enluminée pour la recherche de la marque d'atelier, — auprès de la tête du clou, dans le bas, à gauche, nous apercevons un signe très caractéristique, qu'on ne saurait, je pense, regarder comme l'effet d'un simple hasard de pinceau (fig. ci-contre). Il est tellement net, tellement précis, qu'il est impossible de n'y pas voir un Π grec dont le premier jambage s'infléchit comme un J. On me dira, on m'a dit, qu'à cette époque d'artistes humbles et naïfs il était bien difficile d'admettre que l'un d'eux ait signé en grec. Or, non seulement nous connaissons un

tableau de Jean van Eyck où nous lisons une inscription en quatre langues — grec, latin, allemand, français, sans parler des caractères hébreux parfaitement lisibles sur les bordures des vêtements¹, — mais, de 1467, nous pouvons citer un manuscrit du plus haut intérêt, signé en grec : « Π. Φ. 1467 », qui appartient au célèbre sculpteur Michel Colombe, ainsi que le précisent les inscriptions suivantes, publiées naguère par M. Ch. de Grandmaison² :

« Ces présentes eures furent faictes à la rekeste de Mikael Kolombe, par un nommé Pierre Fabri, pour le temps résident à Bourges.

Petrus Fabri me scripsit in
honore [?] Michaeli Colombe,
regni Francie supremi sculptoris, et
si sors evanescere sinat, Johanne
Colombe sorori..... dignetur.

Π. Φ. 1467. »

L'objection tombe donc, puisque voilà, immédiatement, deux exemples d'artistes de ce temps qui signaient en grec.

Lorsque nous arrivons à la *Présentation au Temple* (planche, fig. 2), une lecture se montre tellement nette, que dans l'ancienne reproduction chromolithographique de Curmer, l'ouvrier, sans hésitation, a recopié le nom inscrit sur le galon du bas du vêtement du grand-prêtre : DEMERSAV. Est-ce là un nom d'artiste ? En tout cas, personne ne l'a jamais signalé, même pour en montrer l'inutilité ; et je crois nécessaire, à cette occasion, de rappeler l'opinion de Zani, qui, en 1780, après Montfaucon, le président Foucault, les deux Bénédictins les PP. Martène et Durand, Orlandi, Christ, Srutt, Huber, Morelli, n'avait garde de négliger ces inscriptions de vêtements, où il voyait le nom des artistes, puis, à sa suite, Malpez, Lenoir, Bartsch, Émeric David, Ostley, Bryan, Brulliot, Siret, Taillandier, et, de nos jours enfin, le Dr A. von Wurzbach (*Dictionnaire* en cours de publication), qui relevèrent ainsi quantité de noms d'artistes que personne n'a jamais songé à contester.

D'ailleurs, on ne voit pas que, par sa disposition, ce nom soit si éloigné d'« ALEXAND' 2' », accepté comme la signature d'Alexandre

1. F. de Mély, *Signatures de Primitifs : Les Miniaturistes* (dans *Les Arts anciens de Flandre*, 1908-1909, fasc. III, av. planches).

2. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1887, p. 75.

Bening¹; on ne peut que le trouver de valeur égale, au moins, à cet I. B. (I. R. maintenant) de la chasuble des *Heures d'Aragon*, accepté hier comme la signature de Jean Bourdichon, à cet F. I. B., du retable de Loches, qu'on lit, sans hésitation, « F[ecit] I[ohannes] B[ourdichon] », enfin à ce W, gravé sur le fermoir de cuivre d'un manuscrit, où on reconnaît l'initiale de l'enlumineur du vélip, Guillaume Wreland.

Il est, toutefois, une objection beaucoup plus importante qui m'a été faite. Passe encore quand un nom est isolé, m'a-t-on dit, mais est-il vraiment scientifique de dégager un nom, même très clair, d'un entourage qui ne présente aucun sens ?

Dans mon étude sur les *Miniaturistes et leurs signatures*, parue dans les *Arts anciens de Flandre*, j'ai publié plusieurs cryptogrammes montrant combien, parfois, ce que nous croyons n'avoir aucun sens est simple quand nous en possédons la clé. En voici de nouveaux que j'ai récemment découverts :

AELFRED MEĀ HEĀ CEWYRLAN

Sauf « Alfred », quel sens présente le reste de cette inscription, gravée sur un reliquaire, à Abingdon ? Hickes, dans son *Thesaurus* (I, 143, I) nous en donne l'explication : « Alfred me jussit fabricari ».

Dans un manuscrit de Valenciennes (n° 52), nous lisons :

QXK LFGKR PRB PRP SCRKPTRF. AGAMBERTVS.

« Agambertus, est en clair; mais le commencement ? Or, il y a tout simplement : « Qui legis, ora pro scriptore. Agambertus ».

Quelqu'un a-t-il jamais pensé à récuser la fameuse signature de Benozzo Gozzoli du *Cortège des Rois Mages* à l'Oratoire des Médicis, à Florence, parce que son nom était ainsi écrit : OPVS BENOTIIb ? Car, il y a « b » après le nom.

Dans l'état actuel de nos études, qui songerait à s'occuper, par exemple, d'une inscription ainsi conçue, qu'on apercevrait dans une miniature : « M. A. C. T. » ? Et cependant, il y faudrait pourtant certainement reconnaître la signature de Maciot, ou Maci, le célèbre enlumineur envoyé en 1302, au roi de France par le comte d'Artois, signature qu'il avait inscrite sur son sceau².

1. Le comte P. Durrieu (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. II, p. 63).

2. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans les Flandres*, p. 431, 461. Le T est vraisemblablement un I, mal lu sur le sceau, qui porterait alors « MACI ».

Enfin, comme exemple *irrécusable*, je pense, dans la lettre initiale enluminée du manuscrit n° 91 de Carpentras, on lit : « BELIN MEFITPAH (BELIN ME FIT PAH); après la signature DEMERSAV citée plus haut, il y a PA. La différence est-elle si grande?

J'ai aussi entendu dire que ces noms que j'apportais étaient inconnus, que si on les avait rencontrés dans des comptes, dans des pièces d'archives, dans des documents contemporains, on les pourrait discuter, mais que jusque-là, rien ne prouvait que ce fussent des noms d'artistes.

D'abord, il est nécessaire de faire observer que personne, depuis 1853, n'y a fait attention; ensuite que nombreuses sont déjà les signatures dont je retrouve les noms dans les documents contemporains ou qui, suivies de leur qualificatif d'enlumineur, de peintre, ne sont certainement pas inférieures au nom d'Honoré par exemple, dont on fait grand état¹, d'après une simple mention de comptes, pourtant. Puis il me semble vraiment que : « Petrus de Raimbeaucourt me illuminavit », — « Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jacquet Maci, ils ont enluminé ce livre-ci », — « Johannes de Brugis, pictor Regis, fecit hanc picturam propria sua manu », — « illuminatum per fratrem Johannem Sintram », — « Presens opus miniavit frater Ludovicus de Prioribus de Nicia », — « fust ledit livre enluminés par Maistre Henri d'Orquevaulx », — « et je, Estienne Sauderat l'ay escript et enluminé », — « mis en paincture par Gilles le Bouvier », — « Joachim de Gigantibus miniavit », — « achevées par Guiot Baletet, escrivain et enlumineur », — « Johannes de Montelucio me pinxit », — « anluminé de la main Jehan Pion, — « auxilio Godefridi pictoris Batavi faciebat », — pour n'en citer que quelques-uns² au milieu de trois cents autres³, valent bien Waterloo, Louis Lyedet, Alexander Bening, Belin, Bénigne Guyot, Jean Viau, qui ont inscrit leurs noms seulement, mais cités d'autre part dans des pièces du temps.

D'ailleurs, qui peut se vanter d'avoir mis en fiches tous les comptes, les livres de raison, les registres des gildes? En veut-on un exemple? On m'a fait remarquer que j'acceptais trop facilement des

1. H. Martin, *Les Peintres de manuscrits et la Miniature en France*, Paris, Laurens, s. d. [1909], p. 44.

2. F. de Mély, *Signatures de Primitifs : Miniaturistes* (Extrait des *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1908).

3. Une première série de plus de cent signatures de miniaturistes, suivies de leurs qualificatifs, allant du VIII^e à la fin du XIV^e siècle, va prochainement paraître dans la *Revue archéologique*.

noms nouveaux, quand, au contraire, la plus élémentaire prudence aurait dû m'y faire voir des noms, bien connus : tel ce Wante, qu'un jour j'avais signalé d'après Vasari, qui, *certainement*, n'était autre que le célèbre Attavante, par abréviation. C'est possible ; et, cependant, si j'ouvre le *Keuren*¹, ouvrage certainement peu répandu, mais dont je ne saurais trop recommander la lecture à tous ceux qui s'occupent des miniaturistes, puisqu'il renferme une biographie, écourtée il est vrai, de 3.500 (trois mille cinq cents) artistes, de 1350 au xvii^e siècle, consignés année par année, j'y lis :

1462. — « *Leernapen. Tueneken Wante, Aderjaen Ottesoons leerknecht* » (p. 69).

1483. — « *Anthony's Wante, leernape die men heedt Copkin Leuterman...* »

1483. — « *Anthony's Wante ander leernape die men heedt Maerc de Zonderle...* » (p. 117).

1465. — « *Loykin Wante, Mateus van Stakenburchs leerkint...* » (pp. 74, 409).

Ce qui veut dire :

1462 et 1483. — « Tueneken [Antoine] Wante, peintre décorateur, élève d'Adrien Ottesoons... reçoit pour élèves Jacques Leuterman et Marc de Zonderle. »

1465. — « Louis Wante, élève de Mathieu van Stakenburch... »

Les Wante étaient donc des artistes connus, tout différents d'Attavante, et lorsque j'en ai parlé je n'ai point commis, par conséquent, l'imprudence qu'on me reproche.

Enfin, l'ordonnance de 1427 citée plus haut, dont personne ne peut nier l'incontestable importance, ne montre-t-elle pas que précisément ceux qui figurent aux comptes, les chefs d'atelier, sont probablement ceux dont nous aurons le moins de signatures en clair, puisque, véritables éditeurs, ils n'avaient pas besoin de *signer* leurs noms, remplacés par une *marque*, connue de leurs contemporains, et dont malheureusement nous n'avons encore que quelques-unes ? Seuls les ouvriers *signaient* alors leurs noms en clair : mais probablement en les dissimulant au milieu de cryptogrammes, ou même de lettres insignifiantes, pour ne pas attirer *trop vivement* l'attention de l'acheteur.

Nous allons arriver maintenant, pour les *Heures d'Anne de Bretagne*, à une constatation beaucoup plus importante. Dans le galon du vêtement de l'ange de la miniature 25, on lit la date

1. Bruges, Van de Casteele, 1866, in-8.

de 1501 : la photographie ci-contre — alors que sur aucune des reproductions antérieures on ne voit *rien* — montre, je crois, clairement la chose. Le cliché était très difficile à prendre, et M. Couderc, devant qui je l'ai fait, et que je remercie de son inlassable complaisance, pourrait dire l'invraisemblable angle d'inclinaison qu'il m'a fallu donner à mon appareil, les écrans multiples dont j'ai dû me servir, pour obtenir ces chiffres qui sont en or bruni sur or mat.

Là, j'ai encore immédiatement entendu une objection. Ce 5 n'est pas du commencement du xvi^e siècle; donc ce sont quatre chiffres peut-être, mais sans signification. Enfin, dans d'autres miniatures du même manuscrit, m'affirme-t-on, on pourrait lire 1412 et 1416.



Cliché Mély.

DATE 1501
SUR LE VÊTEMENT
D'UN ANGE
DE LA MINIATURE 25
DES « HEURES
D'ANNE DE BRETAGNE »

Que ce 5 ne soit pas paléographique d'après les manuels de diplomatique, c'est possible; mais, si ce n'est pas celui des scribes, *c'est celui des artistes de cette date-là*. Prenons l'œuvre d'Albert Dürer, nous y lisons 1500, 1503, 1504, 1505, avec ce 5; regardons les gravures de Cranach : dans 1506, 1509, le chiffre est identique; enfin, chose bien curieuse, comparons-le avec la date d'un tableau du Louvre qui porte sur le cartouche destiné au public « 1530? », et nous constaterons que la méconnaissance des signatures des Primitifs n'a pas permis d'en découvrir la date exacte, 1503, inscrite cependant sur une pierre, à la suite des deux

lettres A. S. — Andrea Solario —, avec ce même 5.

Quant aux dates de 1412 et 1416, personne n'a précisé dans quelles miniatures elles se rencontraient. Si je les apercevais, je m'empresserais, aussitôt découvertes, de les photographier et, dussent-elles modifier mes conclusions, de les publier.

En attendant, je me demande pourquoi cette date de 1501 semble si anormale, si invraisemblable, si inacceptable, pour un manuscrit qui nécessita, on le sait, de longues années pour être mené à bonne fin, quatre ans peut-être, et qu'on dit avoir été payé en 1507; ce qui fixerait alors son exécution aux environs de 1503. Seulement deux années d'écart!

Je cherche, et ne puis vraiment trouver d'explication.

* * *

Les *Heures d'Anne de Bretagne* peuvent-elles encore être maintenant, sans conteste, regardées comme l'œuvre « indiscutable » de



SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE, MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES
ATTRIBUÉ A JEAN BOURDICHON

(Collection de M. le baron Edmond de Rothschild.)

Bourdichon? J'avoue mon hésitation. Et je repense à l'aimable scepticisme de mon savant confrère Henry Martin qui, dernièrement, sans paraître y toucher, écrivait à leur sujet¹ : « Attribuée naguère,

1. *Les Miniaturistes français*, Paris, 1906, p. 45.

et pendant nombre d'années au peintre Jean Poyet, cette œuvre remarquable a été, grâce à la découverte d'un fragment de comptes de la reine Anne, définitivement restituée à son véritable auteur Jean Bourdichon : il y a lieu d'espérer qu'une nouvelle trouvaille ne viendra pas déposséder le grand artiste de la glorieuse auréole qui entoure aujourd'hui son nom. »

Dans ces lignes, que tous les esprits scientifiques se plairont à méditer, la véritable trouvaille n'est-elle pas « le grand artiste, auteur *définitif*, qui pourrait bien un jour en être dépossédé » ?

*
* *

Le nom de Jean Poyet, si illustre dans son temps que Francesco Florio dans sa *Description de la Touraine*, le citait comme plus célèbre que Fouquet lui-même, est plusieurs fois revenu sous notre plume, sans effort ; il nous faut, dès lors, rappeler comment Laborde, comment Barbet de Jouy, en étaient arrivés à lui attribuer les *Heures d'Anne de Bretagne*. Ils leur appliquaient deux articles d'un compte de l'Argenterie de la reine Anne, constatant :

1°) « Le 3 septembre 1497, le payement d'une somme de 14 l. t. à Jean Riveron, escrivain, demourant à Tours, pour avoir escript unes petites heures que la dite dame a faict faire à l'usage de Romme et pour avoir fourny le vélin » ;

2° « Le 29 août 1497, le payement d'une somme de sept vingt treize livres trois sols tournoys à Jehan Poyet, enlumineur et historieur, demourant au dict Tours, pour avoir faict es dites heures, vingt-trois histoires riches, deux cent soixante et onze vignettes et quinze cens versées ».

M. Barbet de Jouy, qui distinguait deux parties dans ce livre, compte dans la première, du f° 2 au f° 154, 24 grandes miniatures, 271 vignettes et 1 500 versets ; d'où il a conclu que le compte cité par Laborde s'appliquait incontestablement à la première partie des *Heures d'Anne de Bretagne*, ainsi achevée en 1497. De plus, il croit que la deuxième partie a été exécutée par les mêmes artistes (car, comme Leroux de Lincy, il trouve là une collaboration manifeste), mais n'a pas été achevée avant le mariage d'Anne de Bretagne avec Louis XII, après 1499, par conséquent.

Comme, dans la deuxième partie, il remarque l'absence d'une miniature, il juge qu'elle a été déplacée et reportée à la première partie — probablement le portrait de la reine ; — par suite, actuel-

lement, la première partie compterait une miniature en trop : dès lors, la première partie concorderait exactement avec le compte : 23 histoires « riches », — ce qui n'indique vraiment pas un volume de petit format, — 271 vignettes, 1500 versets. On ne peut demander une identification plus absolue.

Cependant les choses ne sont pas tout à fait aussi justes : Barbet de Jouy fait erreur quand il dit que la première partie comprend 23 miniatures jusqu'au f° 154 : il y en a seulement 18. Mais que s'est-il passé dans la suite des âges ? Si nous repensons alors à notre ordonnance qui enjoint aux miniaturistes de marquer leurs œuvres, à la première miniature de la première partie, nous trouvons ce Π grec (n'est-ce pas un signe bien proche parent des initiales de Jean Poyet ?) ; puis, par une coïncidence vraiment extraordinaire, à cette miniature que Barbet de Jouy donne justement comme la première de la reprise — après 1499 — cette date de 1501. Tout cela est-il vraiment un simple effet du hasard ?

Si bien que maintenant, en présence d'inscriptions qu'on ne peut nier, et que leur rapprochement rend si importantes, en présence d'hypothèses assez incertaines, nous pouvons proposer le résumé suivant :

Pour l'attribution à Jean Bourdichon, deux faits indiscutables subsistent seuls :

- a) Un livre d'*Heures* ;
- b) Un mandement de 1507.

Actuellement aucun lien solide ne vient plus les associer.

Pour la restitution à Jean Poyet :

- a) Un mandement de 1497 ;
- b) Une concordance très proche du nombre des miniatures ;
- c) Le signe Π de la première miniature ;
- d) A la miniature qui recommence la deuxième partie, la date de 1501, annoncée en quelque sorte par Barbet de Jouy.

Je laisse de côté le nom de Demersau, qui, tout au plus, pourrait nous indiquer le faire personnel d'un artiste qui ne fut pas un chef d'atelier.

Que deviennent alors « les œuvres de jeunesse et de plein de la vie de Bourdichon » ?

Je crois donc, en terminant, qu'il faut aujourd'hui répéter encore ce qu'un sage imprimait en 1868 : « En résumé, nous ne savons rien de Bourdichon. »

*
* *

Mais, des observations échangées à l'Académie, au sujet de cette étude, très vivement discutée, je veux retenir les derniers mots :

« Les signatures des miniaturistes sont une question d'espèce : chacune doit être examinée en particulier ».

Ma théorie a-t-elle jamais demandé autre chose ?

F. DE MÉLY



Cliche Mély.

SIGNATURE « DEMERSAU »

SUR UNE MINIATURE

DES « HEURES D'ANNE DE BRETAGNE »



« SALUT, NOBLES DAMES! », DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait d'« Une galante aventure ».)

UN HUMORISTE ALLEMAND

WILHELM BUSCH

(1832-1908)



LA CORRECTION

DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait des « Aventures d'un célibataire ».)

Le soixante-dixième anniversaire de l'humoriste Wilhelm Busch avait été pour l'Allemagne, en 1902, un de ces petits jubilé nationaux que nos voisins d'outre-Rhin aiment à multiplier et où ils savent mettre une solennelle familiarité, si savoureuse. Pareillement la mort de Busch, survenue au commencement de l'année dernière, fut pour ses compatriotes un deuil général ; bien que depuis quinze ans il eût cessé de produire,

on ressentit sa perte avec une touchante vivacité et l'on ne pleura guère moins qu'un Bismarck ou un Mommsen ce patriarche du rire. Il s'en faut que chez nous un Henry Monnier, un Gavarni, un Daumier, un Caran d'Ache — à ne parler que des morts — aient connu une telle popularité. Pour quelles raisons les dessins comiques de Wilhelm Busch et ces brèves épopées burlesques dont il se faisait à la fois le versificateur et l'illustrateur, lui ont-ils assuré une place si

haute dans l'opinion et même dans l'art de son pays ? Par quels caractères cette œuvre d'amusement léger peut-elle justifier une faveur si grande ? C'est ce qu'on voudrait ici chercher et, s'il se peut, dégager brièvement, en cette année où notre « Salon des Humoristes » vient de consacrer à Busch une alvéole de sa ruche joyeuse.

*
* *

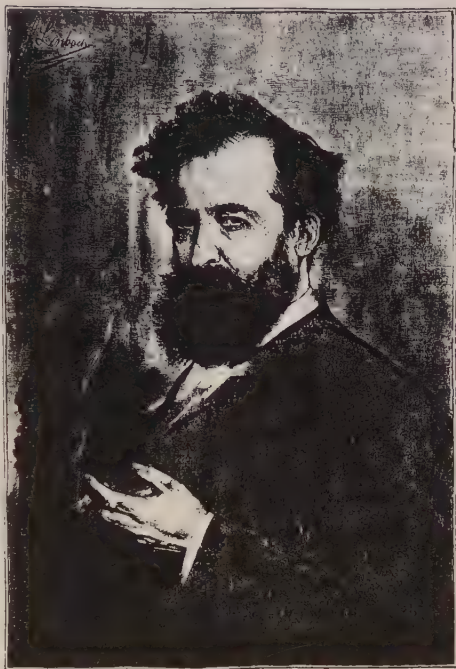
Wilhelm Busch est né, le 15 avril 1832, à Wiedensahl, village hanovrien proche Stadthagen, entre Minden et Hanovre. Il était fils d'un petit mercier et l'aîné de sept enfants. Ses premières années furent celles d'un bambin campagnard, mêlé à la vie des gens, des bêtes et des choses. Vers 1845, la famille changea de résidence et s'établit à Lüethorst. Là, nous dit Busch, dans une courte autobiographie écrite plus tard en guise de préface à son *Pater Filucius*, « sous ma fenêtre murmurait le ruisseau. En face était une maison, théâtre de la discorde conjugale. Le drame commençait derrière la scène, se continuait dans la cour et se terminait dehors. Elle se tenait en haut, devant la porte, et brandissait triomphalement le balai de ramilles ; il se tenait en bas, au bord du ruisseau, et tirait la langue ; et, de la sorte, lui aussi avait son petit triomphe. » Dans ce souvenir d'enfance, lestement croqué, nous trouvons Busch tout entier : l'observateur, le dessinateur, l'écrivain. L'intrigue, comme plus tard ses historiottes des *Fliegende Blätter*, se découpe en images successives ; le décor est campé en trois mots : une maison, une cour, un ruisseau ; dans ce décor, voici l'accessoire caractéristique, ce balai brandi par la ménagère triomphante ; et, avec l'accessoire, la grimace non moins caractéristique de cette langue, qui se tire en manière de défi penaud. Notez que la querelle n'est pas un incident isolé : c'est toute la « discorde conjugale » qui s'y joue, comédie éternelle et universelle ; les personnages, l'ustensile même en ont la généralité impersonnelle : *elle, lui, le balai*... Et combien de choses en peu de mots ! La sobre précision du trait est bien de Busch dessinateur ; la généralité qu'il y trouve ou qu'il lui donne est de Busch observateur et, si j'ose dire, philosophe ; la concision de la phrase, de Busch écrivain. Rien qu'à la manière dont se dispose ainsi dans sa mémoire un souvenir de la quinzième année, nous voyons que Busch, dès cet âge, était bien un humoriste.

Pourtant, il ne se préparait qu'à devenir ingénieur, quoique, parmi les matières de ses études, ce futur versificateur s'intéressât

surtout à la métrique. Les mathématiques pures lui plaisaient mieux aussi que leurs applications. Toutefois, à seize ans, il entra au Polytechnicum de Hanovre. Il commença dès cette époque à partager ses loisirs entre deux occupations auxquelles, sa vie durant, il demeura fidèle : la lecture des philosophes et l'étude des insectes, spécialement des abeilles : un oncle, passionné pour la parthénogénèse, l'avait initié à l'entomologie, d'où le jeune Busch s'éleva aux conceptions les plus hautes du darwinisme, alors dans leur nouveauté. Entre les philosophes, les plus familiers à Busch ne furent pas les plus accessibles au commun, mais Kant et Schopenhauer. On n'a point manqué, par la suite, d'attribuer à ce dernier la part d'amertume qu'il y a dans le caractère de Busch et parfois jusque dans ses railleries. N'exagérons pas cette influence : tout humoriste, s'il n'est pas né pessimiste, peut le devenir, même sans le secours de Schopenhauer.

Busch semblait à la veille de faire un ingénieur, lorsque, rebuté du métier avant l'apprentissage, il décida qu'il serait peintre. Mais

Düsseldorf, capitale de l'art académique allemand, Düsseldorf tout inféodé au souvenir du sévère et pâle Cornelius, Düsseldorf avec sa froide salle des Antiques, lui donna le frisson : il s'en fut donc étudier à l'école de peinture d'Anvers ; c'est dans cette « célèbre ville d'art » qu'il fit connaissance avec les maîtres hollandais et flamands, Téniers, Ostade, Brouwer, Rubens, Frans Hals : « Leur divine aisance dans la représentation d'inventions pittoresques, jointe au charme d'une matière précieuse comme un joyau, cette sincérité d'une bonne conscience qui n'a besoin de rien masquer, cette musique des couleurs où l'on entend distinctement toutes les voix,



Willy Busch.

PORTRAIT DE WILHELM BUSCH
PAR F. VON LENBACH

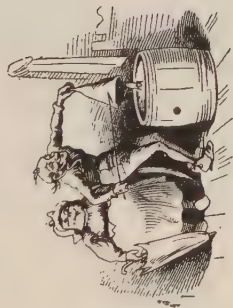
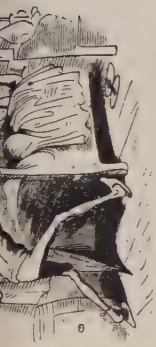
depuis la basse fondamentale, ont à jamais », nous dit-il, « gagné mon amour et mon admiration¹. »

D'Anvers, Busch passe à Munich : quel sol pouvait mieux favoriser l'éclosion des germes qu'il portait en lui ? Dans quelle ville trouver à la fois les leçons de la Vieille Pinacothèque, — si riche, elle aussi, en maîtres hollandais et flamands, — et les scènes de mœurs des brasseries, du fameux carnaval, et de la truculente Fête d'octobre ? Munich, capitale allemande de l'art indépendant et de la bonne humeur, Munich a pour ainsi dire cristallisé les éléments qui allaient former le génie de Busch.

Munich, enfin, lui fournit l'occasion de se produire comme caricaturiste. La célèbre revue satirique hebdomadaire des *Fliegende Blätter* existait depuis quinze ans déjà : c'est presque par hasard et pour gagner quelques florins que Busch y donna, vers 1859, ses premiers dessins, bientôt suivis de ses premières « feuilles d'images », soit sans paroles, soit accompagnées de distiques. Leur succès fut éclatant : il suffit de parcourir les *Fliegende Blätter* de 1859 à 1865 pour reconnaître qu'il était justifié : les historiettes en images de W. Busch tranchent sur les autres illustrations de ce recueil par la richesse de l'invention, la largeur et, tout ensemble, la légèreté de l'exécution, et déjà par cette alliance, dont il devait plus tard tirer si grand parti, du texte avec l'image. Quelques-unes de ces séries restent encore parmi les meilleures œuvres de sa plume : *La Souris ou le repos nocturne troublé* (1860); *Alphabet d'histoire naturelle pour les grands enfants et ceux qui veulent le devenir* (1861); *La Grenouille et les deux Canards* (1861); l'étonnante *Dent creuse* (1862); *Diogène et les mauvais garnements de Corinthe* (1862); *Le Meunier et le Ramoneur* (1863), l'étourdissant *Concert de nouvel an* (1865). Bientôt Busch, qui n'avait imité personne, est imité jusque dans les *Fliegende Blätter*, où sa collaboration d'ailleurs se ralentit.

Si décisif qu'eût été pour lui le séjour de l'aimable Munich, Busch ne tarda pas à quitter la ville pour vivre désormais à la campagne, dans son village natal. Célibataire endurci, — il propose un impôt sur les gens qui se marient pour une autre raison que l'intérêt de la patrie, — il demeurerait chez sa sœur, qui avait épousé le pasteur de

1. Cette préférence pour les maîtres hollandais et flamands allait, chez Busch, jusqu'à l'exclusivisme : l'esprit et l'art italiens, par exemple, lui inspiraient un éloignement dont il ne triompha jamais ; il se refusa toujours, malgré les conseils pressants d'amis artistes, à faire un voyage en Italie.



LA SOURIS, PAR W. BUSCH ;
(Extrait de « Cinquante feuilles d'images ».)

Wiedensahl¹. Il se partageait entre son art, la lecture des philosophes et l'étude des abeilles : il se défend d'avoir été apiculteur praticien ; mais il lisait la *Bienenzeitung* (Gazette apicole) et y collaborait, dit-on, à l'occasion. Parfois le désir de passer quelques jours en présence de ses chers Hollandais le poussait à la galerie de Cassel. Chaque année il faisait aussi à Munich un séjour plus ou moins long. Il y vivait dans un cercle d'artistes : Lenbach, Gabriel Max, Defregger, Leibl, Diez, Lindenschmidt, l'architecte Gedon. Il peignait dans l'atelier de Lenbach, qui vante ses dispositions pour la peinture et même les preuves qu'il en donnait². Au bout de quelques semaines, saturé de cette atmosphère artistique, il reprenait le chemin de son village et s'y terrait jusqu'à l'année suivante.

Il s'était jusqu'alors borné à composer, avec ou sans paroles, des suites d'images assez courtes, en dix à quinze dessins³. Il se lança bientôt dans de véritables histoires, formant tout un mince volume, petites épopées comiques dont la fortune prodigieuse porta sa gloire au comble. La première fut *Max und Moritz*, racontant les « sept farces » de deux galopins, devenus légendaires, qui, pour la punition de leurs forfaits, sont réduits en poudre sous la meule d'un moulin. D'autres histoires suivirent, d'une forme analogue, mais d'un esprit un peu différent : dans le *Saint Antoine de Padoue* (1870), dans la *Pieuse Hélène* (1871), surtout peut-être dans *Pater Filucius*, publié au début du « Kulturkampf » (1872), Busch s'attaque à la superstition, à la bigoterie, à l'ultramontanisme et aux Jésuites. Dans son *Pater Filucius* les personnages sont symboliques : Gottlieb Michael désigne le peuple allemand, tante Petrina l'Église romaine, tante Pauline l'Église évangélique : il faut voir dans la cousine

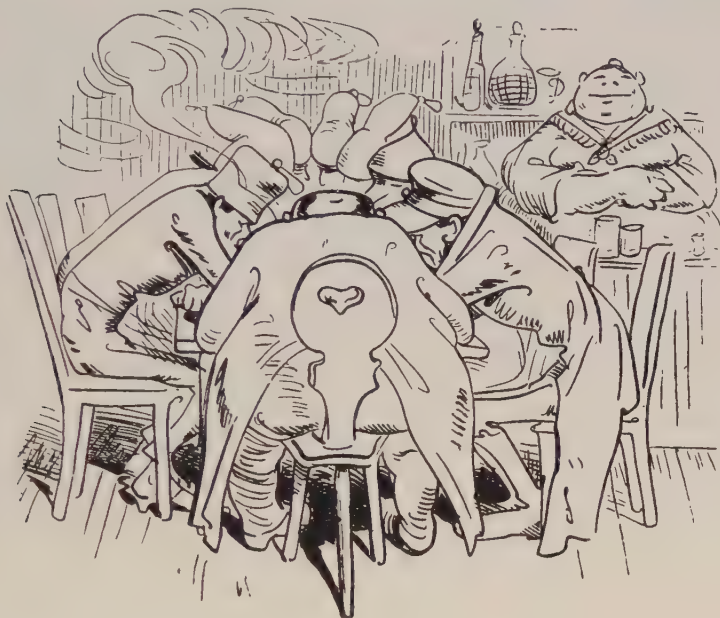
1. Et, dans ses dernières années, chez son neveu, pasteur à Mechtshausen, près Seesen, dans le Harz brunswickois.

2. De fait, les toiles que l'on connaît de lui, quoique inférieures à ses dessins, ont de la verve et de la largeur dans l'exécution.

3. Réunies en recueil sous le titre de *Bilderpossen* (1864). Voici le titre et l'ordre de ses principales œuvres ultérieures : *Max und Moritz* (1865), *Schnacken und Schnurren* (1867-1868), *Schnurrdburr oder die Bienen* (1869), *Der heilige Antonius von Padua* (1870), *Die fromme Helene* (1872), *Pater Filucius* (1872), *Kunterbunt* (1872), *Hans Hucklebein, der Unglücksrabe* (1872), *Die kühne Müllerstochter*, etc. (1872), *Der Geburtstag* (1873), *Bilder zur Jobsiade* (1874), *Kritik des Herzens* (poésies sans illustrations) (1874), *Dideldum* (1874), *Fünfzig Bilderbogen* (1875), une « trilogie » comprenant : *Abenteuer eines Junggesellens* (1875), *Herr und Frau Kopp* (1876), *Julchen* (1877) ; puis *die Haarbeutel* (1878), *Fipps der Affe* (1879), *Stippstörchen* (1880), *Der Fuchs und der Drachen* (1881), *Plisch und Plum* (1882), *Baldwin Bählam* (1884), *Maler Klecksel* (1884), *Eduards Traum* (sans illustrations) (1891), *Der Schmetterling* (1895).

Angelica l'image d'une Église nationale telle que l'Église anglicane; le chien Schrupp, c'est la presse démocratique; Inter-Nazi, l'idéaliste à tendances internationalistes; Jean Lecocq, l'étranger, spécialement le Français chauvin. En 1873, Busch s'en prend de même, dans son *Anniversaire*, aux particularistes qu'il avait pu observer tant en Hanovre qu'en Bavière, et de qui la gloire récente du nouvel Empire n'avait pas encore désarmé les petites rancunes.

L'année suivante, il publie sa *Critique du Cœur*, volume de vers



A L'AUBERGE DU « CHEVAL BLANC », DESSIN PAR BUSCH

(Extrait de l' « Anniversaire de naissance ».)

sans images. Le titre, en évoquant les trois « Critiques » de la Raison pure, de la Raison pratique et du Jugement, nous montre chez Busch le lecteur assidu de Kant; dans l'inspiration même du livre, dans sa mélancolie un peu amère, dans la tristesse encore narquoise de son ironie, affleure plutôt comme un écho de Schopenhauer : c'est l'auteur de la *Critique du Cœur*, plutôt que celui de *Max und Moritz* que nous croyons reconnaître sur les dessins ou portraits un peu sombres qu'a faits de lui son grand ami Lenbach.

Mais, dès 1875, Busch revient à ses histoires illustrées et à sa franche gaieté, sans la relever d'allusions politiques : les *Aventures d'un célibataire* nous montrent M. Kopp faisant de longues pérégrinations, marquées d'aventures sans nombre, pour chercher femme,

avant de rentrer finalement chez lui épouser sa gouvernante; le voici en ménage dans *M. et M^{me} Kopp* (1876), et père de famille dans *Juliette* (1877), dont Busch nous raconte l'enfance, la jeunesse, puis le mariage, suivi de la mort de Kopp. Parmi les autres héros de Busch, il faut citer *Balduin Bährlamm*, le *Peintre Klecksel* et *Hans Hucklebein*, « l'oiseau de malheur », qui finit par se pendre.

Bien que le succès lui restât fidèle, que ses ouvrages nouveaux fussent toujours bien accueillis et que le débit de ses ouvrages antérieurs ne se ralentît point, Busch, depuis 1884, ne publia presque plus rien. Beaucoup de gens le croyaient mort déjà.... Ses dernières œuvres sont *Le Rêve d'Édouard* (1891), en prose et sans images, rêve d'un philosophe interrompu par sa femme qui maugrée : « Édouard, ne ronfle donc pas comme ça ! » et *Le Papillon* (1895), illustré d'une vingtaine de dessins. « Me voici », écrit Busch à la fin de la brève autobiographie déjà citée, « en bas du penchant ombragé de la montagne. Mais je ne suis point devenu chagrin; au contraire, de bonne humeur, à moitié souriant¹, à moitié ému, j'entends le rire joyeux qui vient de l'autre côté, où la jeunesse s'avance aux rayons du soleil, et toute pleine d'espoir monte vers le sommet. » Lors de son jubilé en 1902, il entr'ouvrit à peine la porte de sa retraite pour répondre par quelques remerciements, notamment quelques vers dans la *Jugend* de Munich, aux hommages dont il était l'objet. Puis il rentra dans le silence, et mourut six ans plus tard, le 9 janvier 1908, à Mechtshausen.

*
* * *

Tel fut l'homme. Quelle fut l'œuvre ?

Elle est à la fois d'un poète et d'un dessinateur qu'on peut malaisément isoler l'un de l'autre. Busch faisait les vers aussi bien que les images de ses histoires, *Max und Moritz*, *La Pieuse Hélène*, etc. Il est donc, toutes proportions gardées, le Wagner de la caricature allemande. On ne pourrait, sans mutiler mortellement son œuvre, négliger chez lui le « parolier », d'abord parce que ses petits vers ont en eux-mêmes des qualités excellentes de rythme, de langue et d'esprit, et surtout parce qu'ils forment avec les dessins une harmonie piquante et indissoluble. Busch savait à merveille

1. Mais d'un sourire narquois : *schmunzelnd*.

enfermer dans ses distiques des formules si bien frappées qu'elles devenaient tout de suite proverbiales :

Vater werden ist nicht schwer, Vater sein dagegen sehr.....¹

*Es ist ein Brauch von Alters her,
Wer Kummer hat, hat auch Likör.....²*

*Oft wird Musik nicht schön empfunden
Weil stets sie mit Geräusch verbunden.....³*



LE RETOUR DES VAINQUEURS, DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait de la « Jobsiade ».)

et pour annoncer qu'un malade est guéri, ne dit-on pas couramment, en Allemagne, ce que Busch dit de sa grenouille convalescente :

Jetzt raucht er wieder, Gott sei Dank!⁴

Ses formules font balle, pénètrent la mémoire, s'y impriment : elles y gravent du même coup le souvenir de leurs illustrations ou réciproquement. Vers et dessins se prêtent ainsi un constant et mutuel appui.

Dans ses vers, Busch adopte le plus souvent le tétramètre tro-

1. « Devenir père n'est pas difficile ; au contraire être père, très. »

2. « C'est un usage immémorial : quiconque a des soucis a aussi de la liqueur. »

3. « Souvent on ne goûte pas la musique, parce qu'elle entraîne toujours du bruit. »

4. « Maintenant il fume de nouveau, Dieu merci ! »

chaïque ou iambique. Mais ces mètres épiques sont chez lui un déguisement comique, sous lequel sa langue garde les mots et les tours de la prose. Parfois il affecte un ton grandiloquent pour énoncer les choses les plus simples; sa poésie devient gravement didactique pour chanter les mérites des poules :

*...Einerseits der Eier wegen, Welche diese Tiere legen.
Zweitens weil man dann und wann, Einen Braten haben kann,
Drittens aber nimmt man auch, Ihre Federn in Gebrauch
In die Betten und die Pfühle, Denn man liegt nicht gerne kühle, etc¹.*

Le rythme est toujours d'une admirable franchise et la rime riche, fût-ce d'un bien mal acquis par quelque violence burlesque faite à l'orthographe ou à la prononciation. Bref, la Muse poétique de Busch, c'est Calliope au carnaval de Munich².

Netteté du rythme, sobriété du trait, exigüité du tableau, voilà, dans la poésie de Wilhelm Busch, des caractères qui lui sont communs avec son dessin. Cette harmonie nous paraît plus vivante encore si, au lieu de la trouver dans des ouvrages imprimés, nous la cherchons dans ses manuscrits³. Ici, grâce à la communauté de plume, l'écriture à la fois ferme et dégingandée relie d'une façon plus intime le dessin et le texte, puisque le texte y est tracé au moyen d'éléments qui présentent le même graphisme que le dessin. Ces pages, dont les figures et les mots émanent d'une même plume, hardie, sûre et cocasse, ont par leur homogénéité décorative quelque chose — *mutatis mutandis* — de l'intérêt que nous prenons aux vieux manuscrits : ce sont les « très riches heures » d'un joyeux vivant.

Toutefois, si intime que soit, chez Wilhelm Busch, cette interpénétration de l'image et du vers, c'est sans nul doute le dessinateur qui, chez lui, a le pas sur le poète et donne le ton à sa verve bur-

1. « En premier lieu, à cause des œufs — que pondent ces animaux. — Secundo, parce que de temps en temps — on peut avoir un rôti; — mais troisièmement on fait aussi — usage de leurs plumes — pour les lits et les édredons, — car on ne couche pas volontiers au froid. »

2. J'abrège à dessein — quoique non sans regrets — une étude de Busch comme « parolier » et poète, qui ne saurait intéresser un public français ni prendre place dans une revue consacrée aux Beaux-Arts. Je ne puis mieux faire que de renvoyer le lecteur à un article excellent de M. Paul Lindau sur Wilhelm Busch, dans la revue *Nord und Süd* (1878, IV).

3. Dont quelques feuilles furent exposées cette année au Salon des Humoristes.

lesque. Dans la *Critique du Cœur*, sa poésie, n'étant plus chatouillée par les drôleries du dessin, prend un caractère d'élévation et de mélancolie, bien que railleuse encore, qui, sans contraster peut-être d'une façon absolue avec les farces de *Max und Moritz* ou de la *Pieuse Hélène*, s'en distingue nettement.

C'est donc surtout comme dessinateur qu'il s'agit pour nous de considérer maintenant Wilhelm Busch. Quels sont les caractères et les éléments de son dessin ? Par une apparente contradiction, ces



A LA KERMESE, DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait de « Dideldum ».)

caractères sont très simples et ces éléments très complexes.

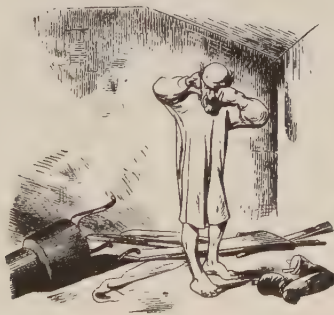
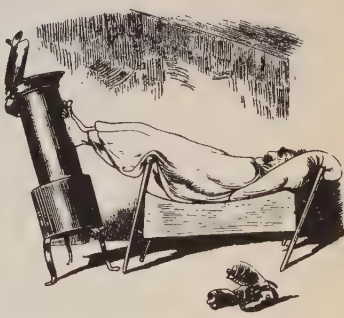
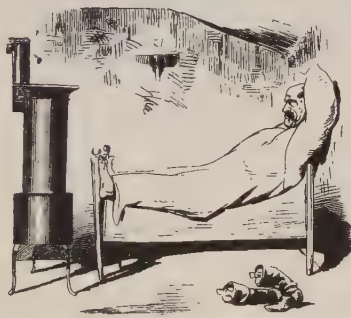
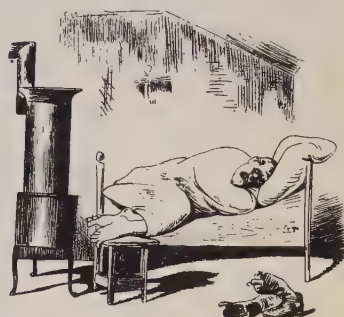
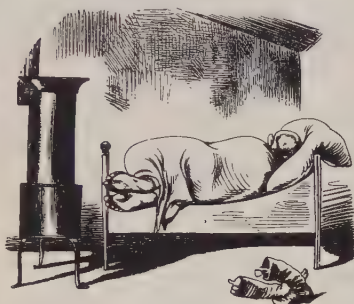
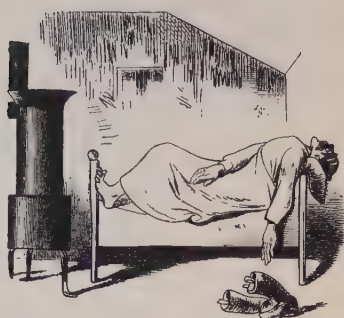
La simplicité de ses dessins s'y observe, pour parler d'une façon un peu pédantesque, dans la matière et dans la forme. Elle se manifeste d'abord par l'adresse avec laquelle, pour illustrer ses courtes feuilles d'images, Busch sait abstraire d'une anecdote les scènes typiques, les gestes significatifs où se résume une péripétie. Il fixe les attitudes saillantes — on pourrait presque dire culminantes — qui constituent des moments privilégiés, comme le savant (dont il reste quelque chose en lui) s'attache aux points extrêmes d'un graphique pour établir une courbe de température ou de respiration, pour la lire et pour l'interpréter. L'habileté de cette sélection entraîne un double avantage : d'abord, dans chaque dessin isolé, l'exagération de l'attitude et du geste devient l'élément comique par excellence ; ensuite, lorsque le regard passe d'une image à l'autre, cette accentuation du caractère contribue à établir entre elles l'illu-

sion d'un mouvement cinématographique, qui les anime et donne à leur immobile diversité l'unité continue de la vie.

Cette méthode, lorsque Busch l'applique dans ses histoires développées, la *Pieuse Hélène*, la trilogie *Kopp*, etc., atteint tout aussi bien un but quelque peu différent. Il s'agit moins ici, pour lui, de figurer la continuité échevelée d'une intrigue abracadabrante, que de fixer, à travers des aventures cocasses et par des gestes fous, l'identité d'un caractère, si fantaisiste qu'il soit. Il faut que nous reconnaissons toujours *qualis ab inceptu processerit* notre même Kopp, célibataire, époux ou père, engraisé ou maigri, maussade ou hilare. Là encore, Busch sait choisir l'attitude, le geste, la mine où l'homme, fût-il un simple fantoche d'humoriste, reste pareil à lui-même, au coin de son feu ou dans des traverses dignes de Guignol. Ces détails personnels de signalement, jusqu'où Busch ne va-t-il point les chercher? Lorsque M^{me} Kopp s'attarde au lit tandis que Kopp, penché à sa toilette, se débarbouille en lui tournant le dos, l'épouse psychologue sait lire l'humeur de son mari sur les rotundités dont il lui offre le spectacle rebondi¹.

Ces tableaux ou ces mines si adroitement sélectionnés, par quels moyens Busch les exprime-t-il? Le trait, chez lui, est simple et rare. Il indique seulement les contours de l'objet ou du personnage; il circonscrit des formes qu'il remplit à peine. L'ombre, la lumière, le relief même, il les néglige. Quelques coups de plume pour marquer un nez, un œil, une bouche, et c'est assez. Comme dans le choix de ses tableaux nous l'avons vu abstraire les moments privilégiés, de même dans leur exécution il se borne à noter l'essentiel. Par cette rareté choisie du trait, Caran d'Ache évoque Busch, auquel on n'a point manqué de le comparer. La comparaison est instructive en ce sens qu'elle aboutit à opposer l'un à l'autre ces deux artistes, et à caractériser la manière de chacun par cette opposition même avec la manière de l'autre. Le dessin de Caran d'Ache est vigoureusement synthétique, mais d'une synthèse réfléchie; le trait, chez lui comme chez Busch, est rare, mais appuyé, concentré; on le sent écrit d'une main très sûre, mais après les approximations d'une patiente mise au point. Chez Busch, le trait est beaucoup plus vif et mince :

1. Cette amusante physiognomonie d'une culotte est, chez Busch, un souvenir d'enfance : il nous raconte quelque part avoir eu à la campagne un petit camarade, franc polisson d'ailleurs, dont la veste trop courte laissait observer « *das hintere Mienenspiel seiner blassblauen Hose* » (les jeux de physionomie postérieurs de sa culotte bleu pâle).



LE LIT TROP COURT, PAR W. BUSCH
(Extrait de « Cinquante feuilles d'images ».)

c'est le coup de griffe du croquis instantané. Attrapant comme au vol une attitude cocasse, un geste bouffon, une mine grotesque, il les jette, au sens propre du terme, sur son papier. Caran d'Ache résume : Wilhelm Busch saisit. La simplicité de Busch nous apparaît donc comme beaucoup plus spontanée. Aussi sait-elle donner avec une tout autre intensité l'impression du mouvement. Mais elle paie cette qualité par quelques défauts : parfois cette verve d'improvisateur confine à la négligence ; il lui arrive même d'y tomber. Ça et là, l'exécution, manifestement trop rapide, garde quelque chose de sommaire et de heurté ; elle donne aux personnages une difformité



LA DISPUTE, DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait des « Cerf-volants ».)

moins comique qu'on ne voudrait, une difformité qui les apparente de trop près aux *graffiti* d'écoliers et aux bonshommes de neige.

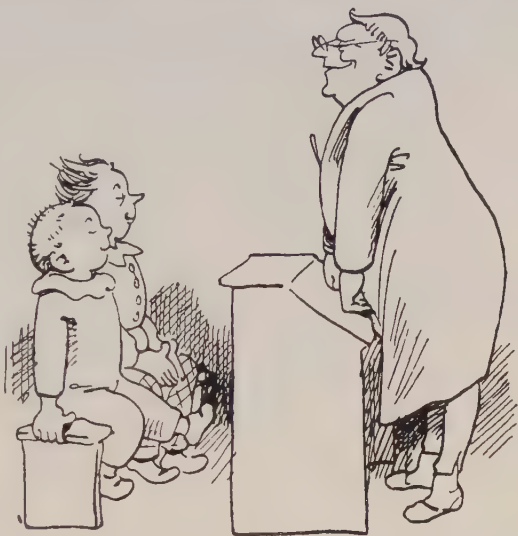
Si ces défauts restent, somme toute, assez rares chez Busch, malgré un faire si hâtif, cela tient à la culture solide dont se nourrit cet art en apparence insouciant. Et voici où, derrière la simplicité

que cet art offre au premier coup d'œil, nous devons reconnaître sa profonde complexité. Busch ne semble pas avoir gardé un très bon souvenir de ses études mathématiques au Polytechnicum et il le faut bien puisque, devant le mener au brevet d'ingénieur, elles ne le décidèrent qu'à se faire peintre... Toutefois, son art doit beaucoup à cette discipline. Le schématisme ironique de ses personnages est tout pénétré de géométrie : les figures de géométrie, sur lesquelles on bâille ou pâlit dans un Polytechnicum, enserrant dans leurs maigres lignes tout l'infini de la vérité ; de même Busch saura, dans quelques traits jetés comme au hasard, capter le mouvement d'une scène, la vie d'un personnage. Voyez d'ailleurs comme il adapte les plus simples figures de la géométrie : un cercle — disons plus familièrement : un rond — lui suffit pour représenter une bedaine bien nourrie, une face rebondie ; un angle aigu devient, s'il lui faut portraiturer une vieille fille aigrie, un indice de caractère. Ses symboles ont ainsi la lumineuse simplicité des théorèmes. N'est-ce pas enfin

l'ingénieur manqué qui revit en lui lorsqu'il imagine ces appareils, ces pièges, ces catastrophes qui se déclanchent et s'engrènent, dans les mésaventures de ses héros?

Plus encore que le mathématicien qu'il fut un jour, nous retrouvons chez Busch le naturaliste et spécialement l'entomologiste qu'il fut toujours. Tout d'abord, il aime à peindre les animaux, et il y excelle, mérite plus grand que nous ne serions peut-être tentés de penser, dans un pays qui n'a pas eu son La Fontaine. On sent que, familier avec les animaux, il les aime pour eux-mêmes : il ne cherche point à les humaniser, comme Grandville. Ce serait plutôt le contraire : cet apiculteur qui a composé *Schnurrdiburr ou les abeilles*, cet entomologiste semble voir l'humanité comme une ruche ou une fourmilière. Et souvent ses hommes ressemblent à des insectes : ils ont les longues pattes grêles des sauterelles, les membres à peine attachés, ces troncs un peu difformes comme le corselet d'un hanneton, cette lourdeur terre à terre du cloporte. Leurs actions prennent dès lors un caractère d'aveugle mesquinerie qui vient rehausser de satire le comique de Busch.

Un ironiste né, passé par les mathématiques et l'entomologie, voilà comment se dégage le talent de Busch, lorsque nous confrontons sa vie et son œuvre. Des influences extérieures sont venues s'ajouter à ces dispositions et à ces expériences personnelles. D'après son propre témoignage, les maîtres hollandais et flamands lui apportèrent la révélation suprême de son art : leurs leçons n'ont pas manqué de porter des fruits. Les tableaux de mœurs de Busch ont bien la bonhomie — tirée seulement à la charge — des Téniers, des van Ostade, des Brouwer : ses paysans appartiennent à la lignée de leurs buveurs, joueurs de boules et colporteurs. Entre tous ces maîtres,



MAGISTER BOKELMANN, DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait de « Plisch und Plum ».)

Busch affectionnait particulièrement Brouwer¹ qui, de tous, est le plus caricatural²; tel héros de Busch, le paysan qui souffre d'une « dent creuse » par exemple, rappelle les patients de Brouwer aux mains d'un dentiste ou d'un chirurgien de village, leur bouche qui hurle, leurs épaules recroquevillées, leurs jambes tordues, toute la grimace de leur visage et de leur corps. La parenté n'est pas seulement manifeste : on peut la dire authentique.

A cette influence prépondérante des Hollandais sur l'art de Busch, peut-être en faut-il joindre une autre, plus légère assurément et moins directe, réelle pourtant : celle du romantisme légendaire sud-allemand des Moriz von Schwind, des Steinle, des Führich. Rappelons-nous que l'aimable Schwind ne dédaignait pas de collaborer aux



LA FAMILLE FINK EN PROMENADE,
DESSIN PAR W. BUSCH
(Extrait du « Singe Fipps ».)

Fliegende Blätter et que ses derniers dessins y ont paru à l'époque où Busch allait y publier les premiers des siens. Souvent le bonnet de coton que Busch campe sur la tête de ses paysans, du « Michel » allemand, me semble évoquer le capuchon

pointu, orné d'un gland ou d'un grelot, qui, dans les images pour les contes de fées, orne le chef des gnomes, des lutins, des marmousets. De ce petit peuple fantasque, le « Michel » de Busch, lorsqu'un mauvais génie lui inflige une rage de dents ou met une puce dans son lit, a aussi les contorsions dégingandées.

Mais Busch ne doit-il rien à ses prédécesseurs ou à ses contemporains dans l'art spécial de la caricature? On peut devenir peintre : on naît humoriste et caricaturiste. Cette forme d'art ne s'enseigne ni ne s'apprend ; d'abord parce qu'elle doit presque tout à l'originalité spontanée de la vision, ensuite parce qu'elle semble de trop mince importance pour faire l'objet d'une étude. Busch lui-même ne s'est pas destiné consciemment à la caricature : nous avons vu comment

1. Il lui a consacré des vers émus dans sa *Critique du Cœur*.

2. Le séjour de Munich était propre à entretenir chez Busch le culte des Hollandais, si bien représentés à la Vieille Pinacothèque, qui est notamment très riche en œuvres de Brouwer.

il y a peu à peu glissé, par l'effet de circonstances venant seconder les dispositions de sa nature. Mais, au moment où il fait son apparition dans les *Fliegende Blätter*, déjà les Lœffler, les Kœnig, les



LA MORT DE FIPPS, DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait du « Singe Fipps ».)

Schmelzer, les Reinhardt y collaborent. Ne leur emprunte-t-il rien ? A vrai dire, et dès le premier jour, Busch se signale parmi ses confrères par des différences plus que par des ressemblances ¹. La

1. Peut-être pourrait-on rapprocher W. Busch du « physiognomoniste » suisse

simplicité si franche de son dessin est bien une marque personnelle : il se contente et il lui suffit de suggérer, tandis que d'autres insistent et soulignent ; il a dans l'esprit et dans la main une légèreté qui



EN VOYAGE,
DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait des « Aventures d'un célibataire ».)

appartient à lui seul. Cette simplicité va d'ailleurs avec une forte culture intellectuelle et artistique, où son art puise une sève très riche. Sans parler de l'union exceptionnelle qu'il personnifie entre le vers et le dessin, c'est là encore un second caractère qui assure à Busch, parmi ses confrères, son originalité et sa prééminence. La fortune éclatante de ses premiers dessins témoignait véridiquement de leur nouveauté ; d'autre part, au bout de quelques années à peine, cet artiste qui, dans son

petit genre, n'avait imité personne, suscitait une foule d'imitateurs. Parmi les humoristes allemands, cet indépendant est devenu un maître sans avoir été un élève.

*
* *

Une imagination bouffonne jointe au flegme d'un Mark Twain et à l'adresse poétique d'un Gresset mâtiné de Banville, un crayon vif et sûr qui, jusque dans la folie, garde un peu de forte vérité hollandaise, une philosophie de croquemitaine — voyez la fin tragique de Max et de Moritz, de la pieuse Hélène, d'Hans Hucklebein ! — mais fléchie quelquefois par un peu d'attendrissement supé-

rieur ou de désenchantement élevé, voilà de quoi se compose la palette bariolée où l'art de Busch prend une couleur si originale et si nette. De là vient sa fermeté d'accent pour exprimer, par des mots ou par des lignes, ou plutôt par les deux à la fois, les moindres plaisanteries.



LE BOUTON A RECoudre
DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait des « Aventures d'un célibataire ».)

R. Töpffer, qui fut conteur en même temps que dessinateur. Mais il serait hasardé d'établir entre eux un rapport qui ferait de Busch le disciple de Töpffer : l'a-t-il seulement connu ? En revanche, on n'imagine point la caricature d'un Oberländer sans l'exemple d'un Busch.

C'en est assez pour justifier l'immense popularité de son œuvre en Allemagne. Popularité unanime, où l'on entend à peine discorder la voix de l'esthéticien Vischer et celle des ultramontains raillés par Busch à l'heure du « Kulturkampf »¹; popularité que la retraite prématurée de Busch n'a pas compromise, qu'elle a au contraire entourée d'une sorte de respect traditionnel et légendaire qui prenait déjà la sérénité de l'avenir. Cette retraite volontaire, avant la vieillesse, d'un artiste en pleine gloire, a lieu d'abord de surprendre. Mais on en comprend vite les raisons, qui sont multiples et sages. Et d'abord, l'âge venant, faut-il s'étonner de voir chez Wilhelm



LA PETITE JULIETTE, DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait de « Juliette ».)

Busch le rire céder devant cette ironie pessimiste, mélancolique, presque misanthropique, qui était de tout temps au fond de son *humour*? De plus, tous les Allemands de sa génération, au déclin de leur âge, assistaient à une prodigieuse transformation de leur pays. Busch était trop bon observateur pour ne pas voir reculer ou disparaître, dans la ruée et l'essor général, les types inoffensifs et maintenant vieillots, qu'il avait naguère si bien crayonnés. Lui fallait-il donc, à une époque de la vie où l'homme ne se renouvelle pas volontiers, changer de méthode, sous peine de paraître bien démodé? Comme tous les organes de la vie sociale, dans un pays aussi industriel que l'Allemagne nouvelle, la caricature incline

1. C'est au caractère spécial du *Pater Filucius* que Busch a dû, plus tard, de se voir refuser par le gouvernement bavarois l'entrée dans l'ordre de Maximilien, réservé aux artistes et savants.

à se spécialiser : elle s'attaque de moins en moins à des types généraux, de plus en plus à des catégories distinctes de la société, voire à des personnes¹. Comme la politique, qui l'envahit chaque jour davantage, elle tend à devenir « *real* », c'est-à-dire pratique. En se spécialisant de la sorte, elle s'exacerbe donc du même coup. La satire y succède à l'*humour*. Or Busch était un humoriste, bien plus qu'un satiriste.

En cédant ainsi la place aux jeunes « qui gravissent le penchant ensoleillé de la montagne », il agissait d'ailleurs en homme d'esprit et en artiste avisé. Il échappait au danger, si funeste à tant d'autres, de donner, après une période d'éclat et de maîtrise, le spectacle d'une décadence. Il évitait aussi ce stage périlleux où tant d'œuvres succombent, qui n'atteignent pas l'avenir pour avoir trop tôt paru démodées. De bon cœur, ou au moins délibérément, Busch s'est un beau jour placé dans le passé. Il ne devait pas lui déplaire qu'on le crût mort parfois : il avait toujours aimé à observer du dehors les gens et les choses. S'étant retiré presque hors de la vie, il voyait les générations montantes rester fidèles à son œuvre déjà classique, en ignorant sa personne déjà oubliée. Ainsi se dessinait à ses yeux, bien avant l'heure où ils devaient se fermer, l'image vivante d'une postérité qui, dans son pays, l'honorera longtemps pour sa gaieté, pour son bon sens, pour le bienfait du rire qu'il a si largement dispensé et pour avoir greffé la caricature sur la tige nourricière de l'art.

JEAN CHANTAVOINE

1. Chaque artiste tend à monopoliser, dans son œuvre, une section de la société : voyez, dans l'amusant et artistique *Simplicissimus*, le partage observé entre Th.-Th. Heine, Thöny et le pauvre Reznicek si prématurément enlevé il y a quelques semaines.



LA PETITE JULIETTE, DESSIN PAR W. BUSCH

(Extrait de « M. et Mme Kopp ».)

LA GALERIE QUERINI STAMPALIA A VENISE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



Le tableau qui, dans la salle suivante, attire avant tous les autres l'attention est une *Judith tenant la tête d'Holopherne*, attribuée dans le catalogue à Palma le vieux. L'héroïne y est figurée de profil, mais tournant face au spectateur sa jolie tête. Elle serre de la main droite la poignée d'une grande épée. Ce visage, aux formes classiques, est empreint de mélancolie et de douceur. Cette

peinture n'a d'ailleurs rien qui rappelle spécialement l'art de Palma le vieux, quoique le style soit giorgionesque et certainement de l'école de Giorgione. Le coloris est d'une harmonie comparable à celle de Titien.

La chemise blanche, le manteau d'un rouge vineux foncé, le parapet vert auquel s'adosse la jeune femme, le paysage bleu accidenté, tout se tient et se combine dans la plus douce harmonie. Malheureusement le tableau a beaucoup souffert de retouches, et si l'on y regarde de près on y découvre facilement la main du même

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 353. Dans ce premier article, nous avons signalé au musée Brera, à Milan, un *Couronnement de la Vierge* « de Lorenzo Veneziano » : le lecteur est prié de lire : « attribué à Lorenzo Veneziano ». Il y a lieu de rectifier, p. 361, le nom de l'auteur du catalogue de la galerie de Venise : « M. le professeur Pietro (et non Gesualdo) Paoletti fu Osvaldo ».

gâcheur qui a restauré la partie centrale de l'œuvre ci-dessus mentionnée, attribuée à Mantegna.

Dans les *Meraviglie dell' arte* de Carlo Ridolfi, on trouve à l'article sur Catena le passage suivant : « *Io vidi tra le cose di Bartolomeo dalla Nane, di questo autore mezzo figura di Giuditta lavourato su la via di Giorgione con spada in mano el capo d'Oloferno.* » Cette description s'applique exactement à notre tableau.

Catena avait sans doute reçu sa première éducation artistique d'un vulgaire Trévisan, mais il devint plus tard un sec imitateur de Giambellini pour, finalement, sous l'influence de Giorgione, produire des œuvres d'une profonde harmonie de couleur et d'un grand sentiment poétique.

On trouve aussi un grand éclat de coloris dans une « *Sacra Conversazione* » (n° 10). On y voit dans un paysage, sur un fond de ciel bleu, Marie au milieu d'un groupe de saints. Elle porte un voile blanc sur la tête et sur sa robe blanche le traditionnel manteau bleu, et se penche au-dessus de l'Enfant Jésus qui, légèrement vêtu, repose dans ses bras. Autour d'elle, en groupes serrés, sont saint Joseph, saint Jean-Baptiste, saint Nicolas de Bari, saint François et sainte Catherine d'Alexandrie. Tous regardent pleins de gravité l'Enfant Jésus. Seule sainte Catherine, assez mondaine d'allures, magnifiquement drapée dans un costume vert émeraude et un manteau brun doré, tourne son beau visage vers le spectateur. Le type de la composition, c'est-à-dire Marie entourée de saints au milieu d'un luxuriant paysage, revient, comme on le sait, à Palma le vieux ; mais, si le groupement est tout à fait de Palma, on ne retrouve que faiblement son genre dans le type des visages. C'est cependant Palma qui a commencé le tableau. Dans l'inventaire dont il est parlé plus haut, on cite une *Madone avec l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, sainte Catherine et saint Nicolas*, exécutée sur une commande de messire Francesco Querini. Le tableau était à peine commencé, au point que le quatrième saint, saint François, ne s'y trouvait pas encore. D'après M. Ludwig¹, c'est Bonifacio qui aurait achevé le tableau ; selon moi, c'est plutôt l'un de ses élèves, Polidoro da Lanzano (et non Polidoro Lanzani, comme on l'appelle généralement)². La figure de sainte Catherine rappelle plusieurs personnages de la *Descente du Saint-Esprit*, de l'Académie, déjà attribuée à

1. *Op. cit.*, p. 79.

2. Polidoro était natif de Lanzano près de Lodi, en Lombardie.

Polidoro par Boschini. C'est la même sainte Catherine que nous retrouvons dans le *Mariage de sainte Catherine* de notre galerie : elle porte le même manteau de couleur bronzée ; mais on y trouve aussi



JUDITH, PAR CATENA
(Galerie Querini Stampalia, Venise.)

des différences essentielles qui montrent que Polidoro a évolué à diverses époques de sa carrière.

Polidoro da Lanzano est l'un des meilleurs peintres du groupe imposant connu sous le nom de « Bonifazio ». On sait que Morelli a attribué les œuvres de ce groupe à trois artistes de ce nom. L'auteur du présent article fut le premier à élever une protestation

contre cette distinction en Bonifazio I, Bonifazio II et Bonifazio III¹. Du fait que, suivant Morelli, il y aurait eu trois peintres du nom de Bonifazio, il ne s'ensuit pas qu'on puisse répartir entre eux une quantité d'œuvres de même style si ces œuvres ne se répartissent pas d'elles-mêmes en trois groupes. J'ai expliqué en détail que l'adoption d'un Bonifazio III Veneziano est superflue et que les tableaux qui lui sont attribués sont de l'atelier de Bonifazio Veronese.

Dans son travail : *Bonifazio de' Pitati da Verona*², M. Gustav Ludwig en vint, en ce qui concerne Bonifazio III, au même résultat. « Il s'ensuit donc », dit-il, « que nous n'avons nul besoin d'un Bonifazio terzo. » Et plus loin : « La plus grande partie des tableaux qui se trouvent dans les musées et qui sont attribués à Bonifazio terzo sont des œuvres de l'atelier de Bonifazio [dei Pitati] et exécutées de son vivant. » M. Ludwig ne veut reconnaître au « groupe Bonifazio » qu'un seul chef : Bonifazio dei Pitati³, qui n'est autre que le Bonifazio II de Morelli.

Bonifazio Pasini, né en 1489 et mort en 1540 (Bonifazio I, d'après Morelli) n'a, selon M. Ludwig, aucun lien de parenté avec Bonifazio dei Pitati et n'a jamais travaillé dans le « groupe Bonifazio », assertion en faveur de laquelle il n'apporte d'ailleurs aucune preuve convaincante. Le seul chef de l'école reste donc, d'après M. Ludwig, Bonifazio dei Pitati. Il se peut qu'en la circonstance le distingué savant soit allé trop loin. Pour des raisons de style, on serait en droit de croire que deux maîtres ont dominé dans ce groupe et ont réuni autour d'eux un grand nombre d'élèves. Que l'un ait été parent de l'autre, qu'ils se soient appelés tous deux Bonifazio, ce sont là des questions secondaires.

Un tableau de notre galerie présente un intérêt particulier, d'autant plus grand qu'à Venise les tableaux florentins sont très rares⁴. C'est une *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, œuvre certaine de Lorenzo di Credi. Selon l'usage florentin, le tableau est un *tondo* : la Vierge est agenouillée au milieu d'une prairie émaillée de fleurs

1. Voir notre article précédemment cité (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899).

2. *Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1901.

3. C'est celui-ci, et non Bonifazio III, qui, né en 1485, mourut en 1553.

4. Deux petits tableaux de Filippino, un Bacchiacca, un Albertinelli à la Pinacothèque Manfredini, un Bacchiacca chez le prince Giovanelli, un portrait attribué à Rafaellino del Garbo chez lady Layard : voilà le total essentiel des œuvres florentines qui se trouvent à Venise.

et adore l'Enfant couché nu au premier plan. Le petit saint Jean, à genoux à gauche, manifeste sa dévotion en croisant les mains sur sa poitrine. Le paysage présente au second plan le caractère spécial à Lorenzo di Credi : au fond s'élèvent des montagnes



LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS, PAR LORENZO DI CREDI

(Galerie Querini Stampalia, Venise.)

bleues. Il est inexplicable que l'on désigne ce tableau dans le catalogue comme étant de l'école lombarde.

*
* *

De tous les tableaux qui se trouvent dans la troisième petite salle de la galerie, il en est un plus remarquable que les autres par le brillant de ses couleurs, c'est la « *Santa Conversazione* » n° 68. A l'ombre d'un arbre touffu est assise la jeune Mère de Dieu portant l'Enfant nu sur son sein ; à gauche, sainte Catherine conduit à Jésus le jeune saint Jean qui, d'une manière tout enfantine, lui offre un

bouquet de fleurs; à droite est saint Joseph, puis, derrière lui, saint Nicolas et saint Antoine de Padoue conversant ensemble avec grand sérieux. Les cheveux des deux femmes sont légèrement ondulés sur le front; les couleurs saillantes sont le jaune orange et le rouge.

Le tableau est catalogué « École de Titien », mais il est visiblement de la même main qu'un grand tableau de l'Académie signé de Francesco Beccaruzzi. M. Berenson a eu le mérite de réunir dans son livre *The Venitian painters of the Renaissance* l'œuvre de ce maître peu connu auparavant. Un grand nombre des tableaux qu'il lui attribue se trouvent à l'étranger. Pour les œuvres qui sont en Italie, il y a des cas où je ne suis pas absolument d'accord avec le distingué savant. Par exemple, l'important portrait d'un personnage vénitien (*Man with flower*) à la galerie Doria à Rome (n° 38) est bien supérieur à Beccaruzzi et se rapproche de Titien.

Le tableau qui se trouve à Santa Maria dell' Orto à Venise, représentant saint Laurent debout dans une niche, vénéré par sainte Hélène, saint Grégoire, saint Dominique et saint Laurent Justinien, n'est pas, à mon avis, de Beccaruzzi, mais a été exécuté dans l'atelier de Giovanni Antonio Pordenone.

Pordenone a peint pour la même église un autre tableau qui porte la marque profonde de son art particulier. Il était destiné à la chapelle Renieri, qui n'en a plus maintenant qu'une copie, tandis que l'original orne la galerie de l'Académie. Nous retrouvons dans ce grand tableau d'autel un arrangement semblable à celui du tableau de Santa Maria dell' Orto, avec cette différence qu'à Santa Maria le personnage principal est le proto-martyr saint Laurent, tandis que dans le tableau de l'Académie, c'est saint Laurent Justinien. D'ailleurs, l'un des quatre saints qui entourent le proto-martyr du tableau de Santa Maria dell' Orto est saint Laurent Justinien et il est représenté de la même façon.

Je présume que ces deux figures ont été exécutées d'après le même saint de Gentile Bellini à l'Académie, également peint pour Santa Maria dell' Orto.

Enfin, M. Berenson croit que le fameux portrait du Musée Correr représentant, dit-on, César Borgia¹ et attribué longtemps

1. Il se trouve aussi dans la galerie Lochis de l'Accademia Carrara, à Bergame, un très intéressant portrait en profil attribué à Léonard et qui passe pour représenter César Borgia. Dans un travail sur cette galerie (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896, p. 266), je l'ai attribué à Giulio Campi. Je me réjouis de voir que

à Léonard de Vinci est l'œuvre de Beccaruzzi. Je ne puis partager son opinion, parce qu'à mon avis, même si le tableau provient de l'Italie septentrionale, il n'est vraiment pas vénitien. Dans mon article : *Die Bildergalerie im Museo Correr*¹, différents caractères m'ont fait croire qu'il était probablement l'œuvre de Ambrogio de Predis. Le dernier catalogue note que le tableau est sur panneau de chêne. En l'attribuant à Ambrogio de Predis, j'ignorais ce détail, sinon je l'aurais mentionné, car il ne peut que confirmer mon attribution : tous les tableaux italiens de la Renaissance, quand ils sont sur bois, sont sur peuplier. Il est très rare qu'il en soit autrement et encore ne trouve-t-on ces exceptions que chez les artistes ayant travaillé à l'étranger. Ce fut le cas de deux peintres du nord de l'Italie : Jacopo de' Barbari et Ambrogio de Predis.

Il y a au musée de Berlin une œuvre de Jacopo de' Barbari. Elle est peinte sur sapin blanc et c'est l'unique exception de cette riche galerie. De même, à la Galerie impériale de Vienne, il n'y a qu'un seul tableau, œuvre d'un artiste de l'Italie septentrionale, qui soit peint non sur peuplier, mais sur chêne : c'est le portrait de l'empereur Maximilien I^{er}, par Ambrogio de Predis, signé du nom de l'artiste.

Ces constatations me permettent d'attribuer le portrait en question plus sûrement encore à Ambrogio de Predis, qui l'aura probablement exécuté à l'étranger².

Le grand tableau représentant saint Sébastien, dont le corps nu attaché à un arbre ressort en clair sur un fond sombre, n'est pas d'Annibal Carrache, comme le disent le catalogue de la galerie et le catalogue raisonné de MM. Lafenestre et Richtenberger, mais de Ribera, quand bien même ce ne devrait être qu'une réplique d'atelier.

M. Gustavo Frizzoni dans son ouvrage sur l'Accademia Carrara s'approche de mon avis, puisqu'il attribue le portrait à Callisto da Lodi qui fut intimement lié avec Giulio Campi, et encore y met-il un point d'interrogation. Mais Callisto ne peut pas être cet auteur : une simple comparaison du portrait avec le grand tableau d'autel de Brera, n° 329 : *L'Adoration de l'Enfant*, montre clairement que celui-là est aussi l'œuvre de Giulio Campi. On y retrouve la même touche énergique, la même carnation avec des ombres foncées et une lumière froide et blanchâtre et, par-dessus tout, ce même paysage génial, fuyant, léger, qui, là aussi, semble animé par des courants aériens (voir notre article cité plus haut).

1. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899.

2. Il est curieux qu'Albert Dürer qui, dans son pays, employa presque toujours le bois de tilleul, travailla en Italie sur peuplier : par exemple la *Madone au serin* n° 357^F et le *Portrait de femme* n° 357^G du musée de Berlin, tous deux exécutés à Venise, sont tous deux sur peuplier.

Ribera eut comme disciple Luca Giordano, qui sous son influence peignit ses deux tableaux : le *Philosophe qui rit* et le *Philosophe qui pleure*. Ce sont des œuvres de valeur, pleines de caractère et d'un coloris puissant, à l'imitation de la technique spéciale si pleine d'effet de Ribera. Ribera savait, au moyen de forts coups de pinceau clairement visibles, comme les traits dans un dessin, modeler la chair d'une manière vigoureuse. C'est cette même technique qui servit à Luca Giordano dans ces deux œuvres de jeunesse.

Une autre bonne œuvre de jeunesse de Luca Giordano sous l'influence de Ribera est la grande composition *Vénus et Adonis* (n° 204).

Un des tableaux les plus captivants de la galerie est le portrait inachevé d'une jeune femme de physionomie douce qui, je ne sais pour quelle raison, porte le nom de Violante. La jeune fille semble craintive comme un enfant. Son tendre visage porte l'empreinte profonde d'une innocence virginale ; elle est blonde, son front est couvert de boucles dorées ; elle a la chair doucement rosée et les yeux bleus. Ce portrait est sûrement une œuvre tardive de Palma le vieux, qu'il a laissée inachevée. C'est probablement le portrait de Paola, la fille du noble Vénitien Francesco Priuli. Paola fut mariée en 1528 au jeune Francesco Querini. Les Querini furent, comme on le sait, protecteurs de Palma le vieux. La galerie Querini Stampalia possède aussi un portrait de Francesco que nous mentionnerons plus loin ; c'est, dans l'art du portrait, une œuvre magnifique, pour ainsi dire la perle de toute la galerie.

Dans l'inventaire recueilli après la mort de Palma sur les œuvres laissées par lui se trouvent plusieurs tableaux qui furent commandés par Francesco Querini et, entre autres, deux portraits. L'un d'eux est mentionné dans l'inventaire : « *un ritratto di messer Francesco Querini* ». Il est très probable que ces portraits ont été commandés à l'occasion du mariage de Francesco Querini et que l'autre représente la fiancée Paola Priuli. La cérémonie eut lieu le 30 avril 1528 à l'église San Severo à Venise¹ et l'on fit construire pour la jeune femme le palais actuel où nous nous trouvons.

Palma mourut le 30 juillet 1528 ; on comprend donc que les deux portraits aient été laissés inachevés. Le splendide brocart dont est vêtue la fiancée contraste remarquablement avec la touchante simplicité de sa physionomie. Le portrait n'est guère qu'ébauché, et cependant cet air virginal et tendre au milieu de tout ce luxe, cette

1. Cf. G. Ludwig, *ouvr. cité*, p. 79.

expression timide, craintive, si chaste, si retirée du monde, produisent une impression indéfinissable.

On trouve dans les salles suivantes une infinité de tableaux représentant les régates de Venise et autres événements de ce genre,



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE PAOLA PRIULI, PAR PALMA LE VIEUX

(Galerie Querini Stampalia, Venise.)

par Gabriele Bello. Passons rapidement devant ces œuvres sans valeur artistique ¹ et arrêtons-nous devant un grand tableau

1. Ils sont cependant d'un grand intérêt au point de vue de l'histoire des coutumes ; cf. l'intéressant article de Arnaldo Segarizzi : *Regate di Donne, Freschi e Passeggi a Venezia* (*Emporium*, 1908, p. 213).

attribué à Bonifazio et qui a pour sujet: *La Conversion de saint Paul*.

La scène, très animée, est composée avec un certain sens dramatique, et bien réussie. Saint Paul est tombé à terre; le cheval effrayé veut bondir en avant, mais est retenu par un écuyer. Vers la gauche, on voit arriver un groupe de cavaliers caracolant furieusement. A la partie supérieure, le Sauveur entouré d'anges apparaît comme dans une vision. La soudaineté et la rapidité de l'action, l'apparition du Sauveur, l'agitation générale indescriptible font le prix de ce tableau, bien que le coloris, avec sa lourde teinte jaune, n'ait rien de sympathique et que le dessin soit faible.

Certains détails, par exemple, le type des têtes et le coloris, pourraient faire songer à Vitruvio Buonconsiglio, le fils du peintre Marescalco Buonconsiglio de Vicence. Mais il est peu probable que ce maître plutôt lourd soit l'auteur d'une composition aussi pleine d'élan. Il ne resterait donc plus que Andrea Meldolla, surnommé Schiavone, bien que le coloris soit chez lui généralement beaucoup plus vif.

On attribue encore à Schiavone un autre grand tableau de la galerie: *Vulcain forgeant les flèches de l'Amour*, mais cette œuvre n'est pas assez forte pour être de lui. Berenson lui attribue (outre la *Conversion de saint Paul*) la *Madone avec sainte Catherine et un ange*; ce ne peut être là qu'une œuvre de son atelier.

*
* *

La galerie Querini Stampalia possède une série d'excellents tableaux des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles; mais je me bornerai à en citer deux provenant de deux maîtres qui ont donné le ton à l'art vénitien au ^{xviii}^e siècle: Pietro Longhi et Giovanni Battista Tiepolo.

Le premier a exécuté le magnifique portrait de Danieli Dolfin. Le personnage tout vêtu de rouge tient à la main gauche une lettre sur laquelle on lit son nom. A droite se trouve une table couverte d'un tapis bleu foncé orné de franges d'or. L'arrière-plan, à gauche, offre une vue de la lagune sur laquelle flotte un grand navire. Longhi a produit beaucoup de bons portraits, mais sa grande spécialité est dans la représentation naïve et aimable du petit bourgeois vénitien.

La vie quotidienne de la joyeuse ville des lagunes avec sa bourgeoisie si satisfaite d'elle-même, voilà l'impression qui résulte de

ses tableaux. C'est sans trace de satire à la Hogarth et, au contraire, avec une sympathie intime que Longhi a fixé dans ses œuvres tous les instants de la vie de l'ancienne Venise. Il a décrit les petites gens et les temps heureux : les dames vont dans le magasin du mercier, les messieurs chez le perruquier ; arrive le marchand de modes qui déballe ses articles ; puis voici le maître de danse, il enseigne à la fillette comment on doit poser le pied ; le matin on sert le chocolat au lit. Ou bien, ce sont des scènes carnavalesques, une aventure galante au bal masqué. Des masques, des masques, et encore des masques ; ils jouent un grand rôle dans ces tableaux¹, sans parler de perruques, poudre de riz, voiles, dentelles, fards, éventails, de tous les galants colifichets possibles, du tricorne et de l'épée de salon des gentilshommes.

Outre les scènes de la vie mondaine, Longhi se plaît aussi à figurer les actes de la vie religieuse, mais également empreints d'une certaine mondanité : baptême, confirmation, confession, première communion, mariage, extrême-onction, comment on vit à Venise et comment on y meurt, c'est toute l'existence de la petite bourgeoisie vénitienne, vie d'une société dégénérée et satisfaite. On trouve dans la petite salle XVII toute une série de tableaux de ce genre parmi lesquels une suite des *Sept Sacrements*. Quelques-unes de ces scènes sont exécutées d'un pinceau large et souple, et remplies d'air et de gaieté. D'autres œuvres de moindre importance doivent être attribuées au fils du peintre, Alessandro.

Nous possédons de Pietro Longhi un grand nombre de portraits. Par contre, ceux de son illustre contemporain Giovanni Battista Tiepolo sont extrêmement rares. La galerie Querini Stampalia peut s'enorgueillir de posséder peut-être l'unique portrait que nous ayons de sa main. Le catalogue n'indique pas le nom du modèle, représenté en costume de procureur de Saint-Marc ; mais il est probable que c'est un Querini². C'est un personnage imposant et digne, presque un vieillard, de grandeur naturelle au-devant d'une architecture de marbre soutenue par de gros piliers. Il est tout habillé de rouge ardent ; sur son manteau de soie largement peint se

1. « On se masquait généralement à Venise, au XVIII^e siècle : on allait à ses affaires, on courait à ses plaisirs sous le couvert du masque ; on entrait même masqué aux séances du Grand Conseil lorsqu'elles devenaient publiques, et les ambassadeurs eux-mêmes n'assistaient à une fête, à un spectacle, que masqués. » (*La Petite Sainte-Famille de Raphaël* (s. n. d'auteur), Paris, D. Dumoulin, 1896, p. 18.)

2. D'après M. Heinrich Modern, ce serait le procureur Francesco Querini.

déroulent les boucles grises d'une opulente perruque. Le visage ridé, d'une laideur caractéristique, a une expression de scepticisme et respire un profond mépris du monde, qui lui donne sous ce rapport une certaine analogie avec le Voltaire de Houdon. A droite, sur une table sont posés le bâton de commandant et un livre sur lequel le personnage appuie sa main gauche. Cette main gantée, d'un blanc étincelant au milieu de tout ce rouge, est d'un effet des plus pittoresques. La main droite presse contre la poitrine un autre livre ouvert, relié de rouge. Que peut-il y avoir dans ce livre que le vieux Vénitien serre avec tant de respect contre lui ?

Ce tableau ne trouve pas d'égal à son époque, aussi bien par son magnifique effet pittoresque que par son admirable et pénétrante caractérisation. Je ne crois pas exagérer en le signalant comme le meilleur portrait, peut-être, qui ait été exécuté en Italie au XVIII^e siècle.

Après avoir présenté cette œuvre inconnue et cependant superbe de Tiepolo, après l'avoir le premier, je crois, analysée, qu'il me soit permis de signaler comme exagérée et dangereuse l'admiration sans cesse croissante et devenue ces derniers temps si à la mode pour cet art « tiépolesque », art aux tons joyeux, limpides, mais bien superficiel et tout sensuel.

La critique et l'appréciation des œuvres de Tiepolo ont subi de grandes fluctuations. De son vivant on le fêta comme le plus grand peintre de l'époque, mais vers la fin du siècle il fut répudié, ainsi que tout l'art coloriste joyeux et clair du XVIII^e siècle, par les apôtres du classicisme : d'abord par Winckelmann, puis par Raphaël Mengs et ses adeptes. Et leur opinion fut partagée par toute l'époque, au point que les commissaires français qui s'empressaient d'envoyer à Paris un Badalocchio, un Nuvolone, un Pompeo Battoni, ne prirent pas une fois la peine d'emporter un Tiepolo¹. Cette méconnaissance d'un talent significatif et riche se poursuivit encore bien avant dans le XIX^e siècle. Ce fut seulement vers le dernier tiers de ce siècle que l'opinion fit peu à peu volte-face. L'admiration alors augmenta de jour en jour pour s'épanouir enfin en un enthousiasme unanime. On le mit à côté des plus grands peintres de toutes les époques. M. H. Modern, dans son spirituel travail sur le maître, a écrit : « Tiepolo se place dignement à côté des plus grands artistes de la Renaissance². » Et le brillant évocateur de la Venise d'autrefois,

1. Cf. Corrado Ricci, *Tiepolo* (*Nuova Antologia*, juin 1896).

2. *Giovan Battista Tiepolo*, Wien, 1902, in-4^o.

M. Pompeo Molmenti, a dit : « Tiepolo, dédaignant cet art gracieux



PORTRAIT D'UN PROCURATEUR DE SAINT-MARC, PAR TIEPOLO
(Galerie Querini Stampalia, Venise.)

mais restreint [l'art de Longhi et de Rosalba Carriera], retourne au grand art hardi et génial du xv^e siècle¹. »

1. *Les Fresques de la villa Valmarana, Venise, Ongania.* — « xv^e siècle », dans

Cela est faux. Certes je n'approuve pas le dédain d'un demi-siècle, mais je dois m'élever contre une telle exagération de louange. Les plafonds de Tiepolo ne sont que des ballets célestes vus d'en bas. L'un de leurs principaux attraits consiste dans les robes flottantes sous lesquelles s'agitent en tous sens de jolies jambes de femmes. Avec cela, des couleurs brillantes, de l'air, de la lumière, un dessin de virtuose, ne reculant devant rien, mais n'exprimant qu'exceptionnellement des pensées artistiques. Je sais bien que les fresques du Corrège aux voûtes de la cathédrale de Parme ont été les modèles de ces plafonds, mais chez le Corrège le ciel entier est rempli d'une joie immense qui emporte tout avec elle, tandis que les œuvres de Tiepolo sont comme un feu d'artifice de couleurs et de formes qui tout à coup s'enflamme, tourne en rond sur lui-même pour, au moment suivant, tomber et s'éteindre. Ses tableaux historiques sont des scènes boursoufflées d'opéra, construites absolument comme des représentations scéniques (par exemple les fresques de la villa Valmarana); ses tableaux d'église n'ont pas la moindre inspiration de piété ou même le moindre sentiment. Ses Madones ne sont nullement des Vierges; leurs mines hautaines sont évidemment inspirées du modèle créé par Paul Véronèse, ce type orgueilleux et fier de sa *Venise*. C'est elle que Tiepolo a travestie en Madone. Ses martyrs ont une mine étique et peuvent à peine se soutenir. Ses vieillards sont plus vieux que Mathusalem, avec de grandes barbes neigeuses, des physionomies de légende, sans réalité, tous taillés sur le même patron. Les femmes n'ont pas une vraie beauté; elles sont du demi-monde, leur visage exprime la vie joyeuse. Chez lui tout est en mousse : toutes les couleurs de l'arc-en-ciel sont en jeu, une pluie de perles passe devant les yeux, scintille, et, l'instant d'après, tout a disparu. Les brillants effets de mousse sont fondus et réduits à rien.

On trouve dans ses improvisations des détails ravissants, mais la véritable force de composition lui fait défaut. Hardiment il lance au plafond une gigantesque corne d'abondance remplie de personnages et ce qui en sort se groupe comme il peut. Il lui manque la haute inspiration et la simplicité, sans lesquelles il n'est pas de grand art possible.

L'originalité proprement dite de son art ne lui est pas non plus personnelle, car Sebastiano Ricci (1660-1736), Giambattista

ce passage, est sans doute mis pour « xvi^e siècle » par suite d'une faute d'impression.

Pittoni (1686-1767) et G. B. Piazzetta (1682-1754) en avaient donné l'exemple. Un autre artiste qui se rapproche un peu de son style est Domenico Piola, qui vécut au xvii^e siècle et exécuta la magnifique décoration du plafond de la « Sala d'Inverno » au Palais Rouge de Gênes¹. Mais c'est Paul Véronèse qui fut le génie inspirateur de l'art de Tiepolo : bien des fois celui-ci en imita servilement les motifs et c'est à Véronèse qu'il doit ses meilleurs effets.

Au total, Tiepolo est un talent brillant ; mais certainement il fut un jour un grand artiste : le jour où il exécuta le portrait de procureur de notre galerie. Je donnerais pour cette œuvre une douzaine de ses plafonds tant admirés. Il fut doté par la nature de brillantes dispositions artistiques, ce qui ne l'empêcha pas de succomber sous son époque, car on n'a jamais vu une personnalité toute seule capable de lutter victorieusement contre l'esprit dominant d'une époque.

Tiepolo tient incontestablement une grande place dans l'histoire de l'art : c'est lui qui clôture brillamment celle de l'art vénitien, déjà en légère décadence dans les dernières œuvres de Paul Véronèse et du Tintoret. Une réaction était inévitable ; mais ni le froid et ennuyeux éclectisme d'un Raphaël Mengs ou d'un Andrea Appiani, ni la sécheresse et la pauvreté des néo-classiques qui inaugurèrent notre période moderne ne sont une compensation à la surabondance de Tiepolo².

Celui-ci a eu une influence extraordinaire sur les écoles espagnole, française et même allemande du siècle dernier, et une grande partie de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans notre dernière période artistique vient de lui.

*
* *

On trouve encore dans la galerie Querini Stampalia quelques bons tableaux de Palma le jeune, Padovanino, Bernardo Strozzi et de l'école de Bonifazio di Pitati. Mais comme œuvre intéressante au point de vue de l'histoire de l'art, je me bornerai à citer un tableau

1. Voir notre article : *Le Gallerie Brignole Sale Deferrari* (*Archivio storico dell'arte*, 1896).

2. On a reproché à tort à Tiepolo un manque d'application et une grande négligence dans ses premières études. Vincenzo Canal, le plus ancien biographe de Tiepolo, dit qu'il a souvent passé plusieurs jours à la même tête. D'ailleurs il a laissé des preuves de son application et de son travail dans les innombrables études de mains, prises dans toutes les positions et tous les mouvements possibles, qui se trouvent exposées au Musée civique de Venise.

posé sur un chevalet et qui se trouve dans la dernière salle de la galerie : on peut le regarder comme la pièce la plus intéressante de toute la collection : c'est le portrait d'un jeune homme distingué aux traits singuliers et captivants ; les cheveux rougeâtres, luisants, bouffant aux oreilles, séparés au milieu par une raie, et la barbe de même couleur, contrastent étrangement avec les yeux d'un bleu clair largement ouverts dont les cils absents rendent le regard encore plus pénétrant. Le teint pâle de ce fin visage, le nez légèrement aquilin, la bouche petite et bien fermée, tout est enveloppé comme d'une buée rougeâtre. Le jeune homme est placé derrière une balustrade de marbre gris clair nettement coudée en angle, comme on en trouve souvent dans les portraits de Giorgione et de la première manière de Titien. La main droite gantée, seulement esquissée, est posée sur le côté le plus haut de l'angle de la balustrade ; la gauche, également inachevée, est placée sur la partie la plus basse.

Le corps est à demi tourné vers la gauche, tandis que le visage regarde mélancoliquement le spectateur. Le costume, d'une teinte bronzée, est recouvert d'un manteau bleu, presque noir. Les bras s'en dégagent un peu, laissant voir sur les manches une bande de velours vert foncé. Le vêtement s'ouvre sur la poitrine et montre une fine chemise blanche.

La grave et profonde harmonie des teintes est en parfait accord avec le fond du tableau, formé d'une niche profonde d'un ton gris verdâtre, moitié en lumière, moitié dans l'ombre, et qu'encadre une architecture Renaissance simplement profilée.

Qui a peint cette effigie mystérieuse et captivante, à la pose si naturelle ? Un artiste de l'entourage inspiré directement ou même indirectement par Giorgione. La preuve en est non seulement dans certains caractères extérieurs tels que la balustrade en angle, les cheveux séparés au milieu de la tête, mais encore dans le coloris harmonieux et profond, dans cette assimilation intime des formes et des couleurs qui agit sur les sens comme un parfum violent.

On retrouve cette balustrade en angle, par exemple, dans le portrait d'adolescent du musée de Berlin par Giorgione, dans un portrait très giorgionesque par Bernardino Licinio à la National Gallery de Londres et dans la *Schiavone*, non moins giorgionesque, de la galerie Crespi à Milan. Le motif de cette disposition étrange et artificielle devait être celui-ci : donner au personnage par des points d'appui pour les bras, l'un bas, l'autre élevé, une allure plus légère et plus avantageuse.

Dans la galerie, on désigne ce tableau comme une œuvre de Giorgione, et des savants distingués tels que M. Venturi et M. Cook se sont ralliés à cette opinion. Lorenzo Lotto a subi, peut-être non dans ses premières années, mais certainement plus tard, l'influence de



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE FRANCESCO QUERINI, PAR PALMA LE VIEUX
(Galerie Querini Stampalia, Venise.)

Giorgione et le tableau fait penser à lui par ce qu'il a de morne, de mélancolique et de sympathique. Par contre, on retrouve Palma le vieux (très lié à Lotto et influencé par Giorgione) dans les larges formes du visage, les yeux un peu éloignés l'un de l'autre et le coloris noyé de rouge¹.

1. L'objection que ces particularités se trouvaient déjà dans le modèle n'a

Palma est très probablement l'auteur de ce portrait. C'est ce qui nous est indiqué par une note de l'inventaire, dont nous avons déjà parlé, des tableaux laissés à la mort de Palma et parmi lesquels se trouvait un portrait inachevé de messire Francesco Querini. Nous pouvons admettre que le portrait d'un Querini laissé inachevé par Palma à la fin de sa vie est identique à celui qui se trouve encore au palais Querini et qu'il représente Francesco Querini, l'époux de la jolie fille de Francesco Priuli dont le portrait par Palma, mentionné plus haut, se trouve ici ¹.

Le mariage — je l'ai déjà dit — eut lieu à l'église San Severo de Venise le 30 avril 1528. Palma mourut le 30 juillet de la même année; on comprend donc que les portraits des jeunes époux soient entrés inachevés en leur possession.

Francesco Querini naquit en 1497; il avait donc trente et un ans quand Palma le portraiture et c'est bien exactement l'âge que semble avoir le personnage de la galerie Querini. Le portrait de Paola n'est qu'ébauché, tandis que celui de Francesco peut être considéré comme fini; il n'y a que la main droite de légèrement esquissée; la gauche, avec quelques coups de pinceau de plus, serait complètement achevée.

L'affirmation de Morelli que le portrait est gâté par des retouches est absolument fausse; on voit partout des fines craquelures originales. Un restaurateur d'autrefois n'eût pas manqué d'achever les mains, en particulier la gauche à laquelle il ne manquait que quelques touches.

Palma, dont la gloire avait été considérablement éclipsée par celles de Giorgione et de Titien, a, depuis, vigoureusement reconquis l'estime qu'il mérite. Les deux portraits de la galerie Querini ont dû y contribuer, car celui de l'homme est l'un des plus importants de tout l'art italien, et celui de la femme, bien que seulement esquissé, a un attrait tout particulier, une grâce et une tendresse sans égales.

L'œuvre qui nous fait plus particulièrement envisager l'art de Palma à un nouveau point de vue est bien, s'il est vraiment de lui, le grand tableau de l'Académie de Venise : *La Tempête calmée par saint Marc*. Il se trouvait autrefois perdu dans un petit corridor

aucune valeur; car les artistes puissants et personnels, sans nuire à la ressemblance du portrait, inspirent à leur œuvre le caractère de leur propre esprit et leur conception des formes.

1. Morelli, qui attribue aussi le portrait à Palma, cherche une confirmation de cette opinion dans ce fait que les Querini étaient protecteurs de Palma.

étroit où il était impossible de le voir, mais il est maintenant exposé dans la grande salle des Vénitiens, à côté du chef-d'œuvre de Paris Bordone : *Le Pêcheur présentant au Doge l'anneau de saint Marc*¹. Cette dernière toile provient également de la *scuola* de Saint-Marc et se relie par le sujet à la *Tempête*, qui représente le commencement de la même légende. Paris Bordone a complété ou restauré cette œuvre-ci, car elle porte en des parties essentielles le caractère de sa main ; mais il est facile de reconnaître qu'un maître plus grand que Bordone a esquisé cette grande œuvre et l'a partiellement exécutée.

Son attribution à Giorgione revient, autant que je sache, à Boschini. M. Berenson, en raison de l'impression puissante que produit, même dans son état actuel, cette œuvre magnifique, l'attribue avec enthousiasme à Giorgione ; mais il n'établit pas clairement cette paternité. Il serait, en effet, difficile de trouver une parenté de style entre les œuvres sereines du doux et mesuré Giorgione et la sauvagerie de celle-ci. Il est vrai qu'elle n'a pas d'égale non plus dans l'œuvre de Jacopo Palma, ni dans l'art italien de la Renaissance. Mais elle ne manque pas d'affinités de style avec Palma, ainsi que M. Claude Phillips l'a très bien signalé² ; Vasari, que l'on peut considérer comme un contemporain de Palma, puisqu'il naquit dix-sept ans avant la mort de ce dernier, l'attribue au grand maître. Il termine sa critique du tableau par les mots suivants : « Pour ma part, je ne me souviens pas avoir jamais vu peinture plus belle dans son horreur, qui soit aussi bien finie et avec tant d'attention dans le dessin, dans la composition, dans le coloris. Il semble qu'on voie le panneau trembler comme si tout ce qu'il représente était vrai. Jacopo Palma, par cette œuvre, est digne des plus grands éloges et mérite d'être mis au rang de ceux qui possèdent véritablement l'art et la faculté d'exprimer par la peinture les plus difficiles conceptions. »

Ce tableau remarquable était certainement connu de tout le monde à Venise ; il n'est donc pas possible que Vasari se soit trompé sur la personne de son auteur ; ou, comme il est dit dans une note ajoutée par l'éditeur des *Vite*, «... *non essere tanto facile che Vasari cadesse in un abbaglio parlando di un opera così importante fatta al suo tempo*³ ».

1. Cet heureux changement d'exposition est dû au directeur actuel, M. Gino Fogolari.

2. *Burlington Magazine*, juin 1907.

3. Vasari, éd. Milanese, V, p. 245. A cela on doit pourtant objecter que Vasari, dans la première édition de ses *Vite*, attribuait le tableau à Giorgione ; mais cette attribution est retirée dans la deuxième édition.

Je tiens comme très probable que l'œuvre a été, à l'origine, exécutée par Palma, quand bien même la main de ce premier artiste aurait été dans la suite déguisée par des retouches de Paris Bordone et plus tard d'Antonio Zanchi. Je puis, aux analogies de style dont parle M. Claude Phillips, en ajouter une qui, certainement, n'est pas sans importance. Au fond, à gauche, dans la partie la mieux conservée du tableau, se trouve une chaîne de montagnes bleu foncé. La forme et la couleur de ces montagnes, la manière dont elles se détachent sur l'horizon jaunâtre et la forme des nuages s'accordent parfaitement avec le fond du grand tableau d'autel de Palma accroché dans la même salle de l'Académie, représentant saint Pierre sur son trône.

Je ferai ici une autre remarque que je crois nouvelle : le monstre marin à gauche, d'une technique plus libre et, pour ainsi dire, plus moderne, est d'un autre style que celui de droite; peint sur un morceau de toile rajouté, il semble n'avoir pas, à l'origine, appartenu au tableau, mais n'y avoir été ajouté que plus tard, peut-être seulement au ^{xvii}e siècle. Il devait y avoir là tout d'abord une porte, comme dans la *Présentation de la Vierge* de Titien à l'Académie.

L'attribution à Palma le vieux des deux magnifiques portraits de la galerie Querini Stampalia et de cette *Tempête* de l'Académie, toujours admirable en dépit de toutes les injures dont elle a souffert, rehausse considérablement l'importance de cet artiste que ses plus grands rivaux reléguèrent dans l'ombre, et le fait apparaître sous un nouveau jour.

EMIL JACOBSEN





LE DÉFRICHEMENT, GROUPE EN PLÂTRE, PAR M. H. BOUCHARD
(Société des Artistes français.)

LES SALONS DE 1909

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

SCULPTURE

JE crois qu'il serait tout à fait injuste de faire, à propos de notre sculpture, une amère profession d'indigence.

Je sais bien que l'emploi d'une sévérité un peu coléreuse confère ou paraît conférer au critique le droit d'exercer une magistrature infaillible. Je sais aussi que n'aimer rien ou peu de chose, et, de temps en temps, pratiquer quelque idolâtrie, semblent donner l'autorité avec un brevet de goût. J'imagine pourtant qu'une renommée qui risque d'être provisoire sera payée trop cher, si elle doit être payée par le plaisir qu'on éprouve à choisir et à préférer.

Dans la foule de ces bronzes et de ces marbres, quelques œuvres ont éveillé notre espérance. Un certain état d'impatience et de fièvre, qui apparaissait chez nos peintres, est moins visible chez nos sculpteurs. Ce sont plutôt gens d'expérience, capables de méthode et de soin, dociles à la tradition et à la règle, et qui contiennent beaucoup de sécurité. Je leur reprocherai d'être du même âge, ou, mieux, d'être sans âge, et je m'en explique. Les hésitations, les belles erreurs de la jeunesse, les mouvements d'audace et d'emportement, les résultats un peu grêles, mais où l'on sent que l'étoffe viendra, l'effort manifeste, même sous un aspect douloureux, même traduit dans un échec, je les cherche et je ne les trouve pas. Et, à l'autre bout de la vie, les preuves de pensée profonde, les traces des acqui-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 385 et 496, t. II, p. 64.

sitions régulières de sagesse et de vérité, cette sorte de sérénité qui ne vient pas du métier, si complet qu'il puisse être, mais de la nature même de l'homme et de ses expériences, et qui met une atmosphère d'or autour des œuvres qu'on lui doit, je les cherche et je ne les trouve pas. Entendez que je voudrais seulement que tant de jeunes et tant d'anciens, qui ont du talent, n'eussent pas exactement le même talent. Dominés par les mêmes soucis, nourris aux mêmes sources, respectueux des mêmes limites, sont-ils, en vérité, les héritiers de ces sculpteurs français qui, de tous temps, appliqués à comprendre et à traduire l'esprit de leur époque, ont servi ses besoins de piété, de magnificence, de vie héroïque ou légère, avec une si intelligente liberté? Je puis bien emprunter à l'éloquent Castagnary, n'ayant pas, à mon tour, découvert les *Salons* de Diderot, ni fait usage de Ruskin : « Assez de Bacchus, assez de Vénus, assez de discoboles, assez de martyrs chrétiens! » Ainsi supplie le robuste critique. Cela se passe en 1865. Il faut que nos sculpteurs fassent encore profit de cette indispensable protestation.

« Serai-je Falguière ou M. Rodin? » Plaignez le jeune homme qu'assiège, dès le départ, un tel souci. Il n'a pas, au-devant de sa vie, le champ illimité des idées, le droit de varier indéfiniment les formes, de les rêver et de les créer, mais des types et des modèles qui barrent sa vue et fixent trop tôt sa destinée. Vous lui ouvrez le chemin de Rome. Il ne reviendra pas toujours guéri. Au lieu de se décider follement pour la gloire, il a pris le parti du succès et du profit et traite déjà mentalement avec le fondeur.

Et je commettrai cette insolence de m'en prendre à quelques techniques.

Il faut avoir pour le sculpteur un peu de ce respect aveugle qu'on éprouve pour l'inconnu et pour ce qu'on n'expliquera jamais. Il n'y a que le sculpteur qui ait créé la Beauté et atteint à la vie, en atteignant au parfait. Il n'y a pas d'espoir que l'art grec soit dépassé. On ne peut même concevoir qu'il en puisse être besoin. Par les chefs-d'œuvre de la statuaire hellénique, l'âme humaine est satisfaite, au niveau de son idéal. Le sculpteur, en fait, accomplit une véritable création, lorsqu'il anime et réchauffe la matière insensible. Bien plus, s'il la colore en se passant des couleurs, il opère le miracle où s'affirment le double génie et la double volupté de ses yeux et de ses doigts. Son regard est le conseiller et le guide, l'ouvrier pensant, actif, de l'intention et de l'analyse. Il avertit, soutient, désigne le point d'arrivée. Sa joie est d'être obéi par les mains



BERGER DEBOUT

Statue en pierre par M. E. NIVET

(Salon de 1909. — Société des Artistes Français.)

dociles. Mais les mains du sculpteur ont, elles aussi, leur bonheur et leurs instants d'indépendance. Le toucher va très loin, là où nul regard ne le suit, dans un domaine presque invisible, où il est libre de ses audaces et de ses refus, quand il s'agit — rien moins — de donner une agitation, qui ne cessera qu'avec lui-même, à l'élément immobile.

Je ne médierai pas de nos fondeurs. Il en est qui ont retrouvé la notion du devoir, qui est la notion de la fidélité, et de l'intelligence totale des œuvres qu'on leur confie. Il arrive même qu'ils deviennent pour l'artiste une sorte de collaborateur, par l'ingéniosité des procédés de patine, qui confèrent à l'œuvre reproduite une apparence précieuse et vénérable, et la servent dans ses nuances propres, par tout un jeu de nuances appropriées. Seulement, il est toujours un peu importun que le sculpteur ne donne pas à l'œuvre cette dernière caresse qui est le geste décisif d'où vient la vie, et qui se projette parfois, en reflets, sur le marbre et sur la pierre, voire même sur le plâtre, toujours un peu vil, blafard et sans tenue, mais propice aux retouches et aux reprises. Car vous jugerez les œuvres, presque toujours, dans ces Salons périodiques, à cette mesure : l'intervention visible du praticien, qui expose, tous les ans, sous cent noms divers, cent œuvres égales, identiques, où s'étale sa signature. Le marbre perd sous son ciseau indifférent, sous son impitoyable polissoir, sous cet assaut mécanique, sa noblesse et son éclat naturels et se tourne en parvenu. Et la pierre qui, sous son humilité d'apparence, possède une telle beauté de fait, jaunie, rosée, sableuse, malléable, si obéissante, en si parfaite communion avec la lumière, avec l'aube et avec le soir, si apte à traduire la vérité simple et touchante, si humaine, est réduite à valoir comme une maçonnerie, sous un marteau imbécile et veule qui n'a pas pensé pour elle et par elle. Et j'ai peur que la sculpture moderne ne puisse mourir du praticien.

Mais voici quelques fervents amis de la pierre et du marbre qui effaceront le souvenir de généralisations aussi chagrines. Il est temps de découvrir, parmi tant de gestes morts, quelques tressaillements de la vie, pour échapper au reproche d'être pessimiste, au reproche plus grave d'être sans respect.

La fillette qu'a exposée M. Bartholomé m'a laissé le souvenir le plus délicat, une véritable sensation de fraîcheur matinale. Je ne sais de quelle façon *Germaine*, plus tard, sera jolie et pourra plaire, mais j'aperçois bien que l'artiste, un vrai, celui-là, avec une fidélité d'observation presque émouvante, nous a restitué toute la fragilité

de l'arbuste, cette inquiétude de la poussée. La vie déjà paraît briser la poitrine étroite, se faire place entre les grêles épaules, elle sourd dans les lèvres charnues, arrondit les joues, bosselle le front, procède par à-coups et par élans, à chaque instant rompt l'équilibre, s'amuse à défaire ce qu'elle vient de faire, avertit que rien n'est achevé, conseille d'attendre, rassure et décourage. Derrière les traits en formation, s'abrite et s'élabore l'avenir d'une sensibilité. Et c'est elle qui, en définitive, les dominera et leur donnera leur signification supérieure à leur dessin réel. Il me semble que la pensée et la volonté, déjà nées, tendent le serre-tête au-dessus des cheveux relevés. Quelle grâce ont les nuques tout à coup découvertes des petites filles ! Je ne saurais dire combien j'admire les mains assez souples pour m'exprimer tant de riens considérables et qui soulèvent un à un les pétales pressés, sans les meurtrir, pour me montrer le cœur de la fleur. Oserai-je dire que je n'admets pas que *Germaine* puisse être toujours à ce point sage et réfléchie ? Pourquoi M. Bartholomé ne nous laisse-t-il pas apercevoir que ce visage, surveillé par une petite âme devenue sérieuse, peut, à l'instant, s'égayer de quelque vive espièglerie ? Dans cette enveloppe de gravité, je voudrais entendre chanter la jeunesse, comme j'entends l'oiseau dans la cage. Car l'ombre de cette mélancolie silencieuse, un peu froide, propre au grand poète de la Mort, flotte autour de cette enfance et me paraît la contredire. Veuillez vous rappeler avec moi le son de la voix de Safine Houdon.

Tandis que M. Bartholomé annonçait la grâce dans un marbre qui, sous ses doigts, avait toute la tendresse de la chair, M. Damp, dans un beau marbre gris, presque noir, avec quoi on sentait bien qu'il avait dû prodigieusement entrer en lutte, nous faisait une promesse de caractère et de jovialité. La tête ronde de ce petit garçon était surprenante par sa promptitude intelligente, par je ne sais quel mélange de droiture et de résolution. A côté de pareils voisins, il faut louer M^{me} Ch. Besnard qui poussait, avec beaucoup d'esprit, à notre rencontre, ses deux petits enfants — deux grandes poupées intimidées —, et M. Alliot, qui n'est pas très personnel, mais qui avait su donner à un portrait de petite fille le joli support de deux bras heureusement accoudés.

Les bustes, bien entendu, foisonnaient. A dévisager tant de physionomies satisfaites, on ressent tour à tour quelque vive gaieté et quelque irrésistible désolation. Il faut penser aux cheminées que menacent avec leur socle de velours grenat tant de portraits d'hommes,

où rien d'un homme, d'une œuvre, d'une vie n'apparaît, et tant de portraits de femmes qui ne sont pas toujours jolies. Il fallait néan-



GERMAINE, BUSTE EN MARBRE, PAR M. A. BARTHOLOME

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

moins prendre intérêt aux envois de M^{lle} M. Jouvray, de MM. Descatoire, A. Boucher, C.-H. Theunissen, Laheudrie, R.-A. Rozet, Caril-

lon, et, principalement, au buste de M. Maurice Boutet de Monvél dû à M. Paul Paulin. Ce sculpteur continue cette remarquable série de portraits d'artistes qui sera une indispensable contribution à l'étude psychologique de notre peinture moderne. J'espère qu'on aura l'idée de grouper, dans le musée qu'on ouvrira au triomphe incontesté de leur idéal et de leur méthode, les portraits de Pissarro, de MM. Degas, Renoir, Claude Monet, Lebourg et Guillaumin. Il n'y a pas lieu de constater une ressemblance contrôlée, et qui, à dire vrai, s'affirme par tout ce que l'œuvre a de naturel et de facile, de sûr et de robuste. Mais il faut admirer que tant d'hommes, qui n'ouvrent pas à tous venants leur pensée intime, aient été aussi intelligemment devinés, compris par un autre artiste, qui, cette fois, a su rendre à merveille le visage plein de méditation, un peu tourmenté, de M. Boutet de Monvel.

C'est un simple masque de femme, surgi du cœur d'un bloc de marbre dont les rebords l'entouraient d'une sorte d'ombrage, que M. Desbois avait surnommé *L'Été*. Ses mains ont à souhait dispensé la chaleur et la lumière sur ce visage prospère, plein, et dont les yeux semblent cligner sous le soleil. L'août est bien là, dans le mouvement un peu paresseux des traits, dans les courbes grasses, dans les fossettes blondes. Ce marbre était nuancé, poussé dans le détail aussi loin qu'il semble possible. J'y découvrais toute la fécondité de la saison où l'homme récolte, avec je ne sais quelle coloration de blé.

M. Paul Aubé et M. Greber ont renouvelé avec un grand bonheur des thèmes éternels. Lédà! Narcisse! Sujets de concours! Sentiers battus! Romances fanées! Comment d'une idée trop vieille allez-vous faire naître une forme originale, au point de faire oublier toutes les interprétations passées et de défier qu'on en fasse désormais usage? Les deux artistes ont répondu par des trouvailles de composition. M. Aubé a modelé une petite *Lédà* qui est le morceau le plus chaste, le plus attendri, le plus frais, aussi le plus savant, qui soit. On peut évoquer devant cette œuvre menue, mais si réfléchie, ordonnée, mise en place comme une grande œuvre, les noms de Clodion et de Falconet. M. Paul Aubé est bien, en effet, de la meilleure lignée française, raisonnable et chaleureuse, avec son esprit clair et sa sensibilité fine. Après avoir traduit tout le xviii^e siècle artiste dans le spirituel *Boucher* à qui l'Amour offre la palette, et toute l'ardeur civique de la Révolution dans le serment de *Bailly*, voici qu'il se divertit dans une représentation païenne, tempérée par la pudeur et par l'émoi.

M. Greber méritait d'être associé au vieux maître dans le succès et dans l'applaudissement. Sa fontaine est un charmant chef-d'œuvre, à qui je souhaite le cadre harmonieux d'un fond de parc silencieux. Là, le marbre est enveloppé d'amour, servi avec dévotion, amolli jusqu'à traduire la fragilité des fleurs, l'inutilité de ces gestes grêles. La jambe qui vire et qui s'efface pour permettre au corps de ployer au-dessus du miroir de l'eau, les bras appliqués, qui couron-



LÉDA, GROUPE EN PLÂTRE, PAR M. J.-P. AUBÉ

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

nent d'un peu de fièvre toute cette lassitude, cette étreinte amoureuse de la tête, ravissent par leur inédit. Je veux imaginer qu'ils auraient enchanté Fénelon, qui reprochait à une *Vénus* de Le Brun « de n'être point assez Vénus » et qui aurait trouvé assez Narcisse l'éphèbe de M. Greber.

La *Source* de M. Convers et le *Réveil* de M. Octobre n'ont qu'un certain mérite d'exécution. Mais ce sont des œuvres trop visiblement conformes à une grammaire impersonnelle d'idées et de gestes qui triomphe dans les envois de M. Carlier. Je voudrais signaler la *Méditation* de M. Muller : un homme assis, la tête en avant, appuyée sur les deux poings, traduisait, avec une suffisante vigueur et quel-

que méritoire âpreté, la pensée dans son effort, dans la rage de ses limites; et surtout la *Jeunesse* de M. Firmin Michelet, un bronze adroitement vieilli, où l'artiste avait coulé le jet droit et léger d'un corps d'adolescent.

Les sculpteurs, comme les peintres, ont écouté le conseil qu'on leur donnait de se mêler à la vie réelle et de lui demander leur inspiration. Dalou et Constantin Meunier avaient ouvert, toutes grandes, les portes de leur atelier. Et le monde des ouvriers et des paysans, — la rue et le champ, — y avait fait entrer avec lui de grandes bouffées de vie, ses forces, ses attitudes, sa philosophie, sa beauté, tant de relief et tant de couleur. Nous constatons, avec une grande satisfaction, le mouvement de sympathie, la curiosité, le besoin qui poussent tant d'artistes (j'entends ceux qui sont sincères et ne croient pas servir une mode) vers des représentations de la vie populaire. Il faut se réjouir que le simple berger de M. Nivet, le berger vêtu de toile — et la vieille chanson ajoute : comme un moulin à vent, — celui que vous connaissez et qui, au bord des routes, vous voit passer du haut de sa sagesse et de sa liberté — fasse concurrence au pâtre symbolique de M. Gasq. Le *Départ du village* de M. Antonin Mercié est la dernière expression d'une conception traditionnelle de la campagne et des campagnards. Hélas ! nous allons revoir cette jupe courte, ce bonnet d'opéra-comique, ce baluchon, et ce salut si gracieux, dans les salons d'attente de nos plus célèbres médecins. Pendant que les derniers panthéistes, M. Verlet et M^{lle} Debienné célèbrent la Terre dans des allégories, l'un avec un certain éclat — ces enfants mordant aux grappes, autour de cette Cérès heureuse, une abondante vitalité, — l'autre avec beaucoup de poésie — ce corps endormi, dans un marbre sombre, exprime heureusement le repos de la nature que la nuit appauvrit et désole, — d'autres nous mènent au cœur du labour, sur la ligne du sillon, à l'ombre de la meule.

Le *Défrichement* de M. Bouchard barrait dans sa largeur la nef du Grand Palais. Et ces trois couples de bœufs dépassaient la nature. Je sais bien qu'on a fait à M. Bouchard le reproche d'un certain encombrement et d'avoir prémédité de forcer l'attention. Cela me semble aussi injuste que de juger l'œuvre à ses dimensions. Le nombre et la taille des bêtes importaient peu et n'étaient pas une démonstration du talent. Ce groupe colossal, où le détail et l'exécution n'étaient pas sans banalité, valait par l'indéniable majesté de son allure. Mais les bêtes un peu molles, gonflées, besognent et ne

peinent pas. Le bœuf que touche l'aiguillon tend le cou et le dérobe à la douleur, forçant sur le joug, d'un mouvement très observé. J'aime mieux le conducteur qui doit ralentir son pas, piétiner pour être au rythme du pesant attelage, que le laboureur lui-même, trop menu, presque oublié, et pourtant l'âme et le sens de l'acte symbolique. Je le voudrais crispé aux bras de la charrue, arraché au sol dans les cahots, en véritable bataille avec la terre opiniâtre. Et je voudrais un grand tumulte de mots ardents, de cris qui stimulent, de souffles, de larges mouvements aux flancs des bêtes, une passion de duel et une atmosphère de victoire.

M. Guillaume avait fort heureusement groupé, derrière une haute brouettée d'herbes, un paysan, de mâle allure, et sa femme, porteuse d'un marmot. Cette trinité passait dans la forte odeur rustique que dégageait la charge végétale, unie par une visible tendresse. Dans leurs dimensions réduites et dans cette pierre pareille au linge bis qui sèche sur les haies, les paysans de M. Niclausse, cette *Mère François* surtout,

si parfaitement arrondie comme une tour sans fenêtre, le bonnet de toile blanche suivant le bord de la chevelure, les mains aux genoux, très commère, affirmaient une longue carrière, sans répit, beaucoup de prudence, un peu d'astuce. Mérite égal dans les *Sarcleuses* de M. Muscat; mais, là, c'est un sang jeune et chaud qui se précipite dans les corps robustes, manifeste sous les chemises grossières, sous les jupes de bure. Ce sont bien les ouvrières de la terre, et



NARCISSE, FONTAINE EN MARBRE
PAR M. H.-L. GREBER
(Société des Artistes français.)

c'est bien le travail de la terre, décomposé, analysé sans bavardage, avec autant d'intelligence que de sympathie. L'une pioche avec ardeur; l'autre se repose sur sa houe, le corps tassé, pesant sur le bras appuyé sur l'outil; la troisième se détend en arrière, délasse son échine, et, la main abritant les yeux, lit au soleil la courbe du jour avec l'ordre des besognes. L'œuvre est jolie par sa sincérité, par une sorte de bonne humeur naturelle et simple, par son activité, sans autre emprunt qu'à la vie. Sur le seuil de la maison où Millet nous a fait entendre les dialogues de la veillée, M. Nivet, digne en tous points de ce rapprochement, a installé *les Ravaudeuses*. Le *Berger debout* de cet artiste, capable plus que tout autre de bâtir la synthèse paysanne et de résumer en force la vie champêtre, était une des plus sûres réussites de ces Salons. Vous l'avez souvent aperçu, dans la plaine, vous suivant de son œil sans envie et dont un peu d'ironie vous gêne. Je ne sais pas s'il a l'orgueil de ce qu'il sait. Mais je suis bien sûr que sa science lui suffit et qu'il le sent. Voyez : le vêtement sommaire qui laisse deviner tant de vigoureuse agilité, des détentes félines et des bonds de cabri; le corps avec tous les secrets de sa construction, cette grande charpente articulée, les muscles qui font la peau onduleuse et vivante, ont été minutieusement analysés, dans cette pierre un peu jaune, déjà mêlée de soleil et de pluie, par l'œil le plus aigu, traduits par des mains résolues dont la vie jaillit, et qui créent les chairs, comme les étoffes, cette épaule levée qui va crever le gilet, et jusqu'au sifflement qui passe au travers de ces lèvres pleines, de ce masque dont l'orgueil m'enchanté. M. Jacquot et M. Tarrit doivent être nommés à côté de M. Nivet. Ils sont émus et ils disent, avec une noble simplicité, leur émotion.

L'examen des types et des mœurs populaires, personne ne saurait le pousser plus avant que M. P. Roger Bloche, avec plus de clairvoyance et avec plus de vivacité. Je ne crois pas que de longue date la vérité, la vérité simple, banale et misérable, ait été servie par des moyens d'expression plus originaux, avec plus de force et avec plus de pitié! Si vous avez cru jamais — les livres de tous les siècles sont pleins de cette théorie sacrée — que l'art c'est la noblesse de l'idée et de la forme, le domaine étroit des conventions séculaires, une obligatoire idéalisation de la vie dans un choix limité de sujets et de pensées, l'*Accident* ne sera pas votre affaire, ou, grand bonheur, tout d'un coup, vous convertira. Car l'*Accident*, c'est la démonstration complète, lumineuse, irrésistible, qu'aucun être n'est

hors de l'art, puisqu'il est dans la vie, ni le terrassier, ni le chiffonnier, ni le paralytique, ni le bancal, ni le truand, ni le clampin. Sur un vaste plateau, l'artiste a groupé autour d'un corps d'homme étendu à plat ventre, les bras allongés, la foule un peu débraillée du faubourg. Je reconnaitrais, s'il le fallait, les personnages : Coupeau tombé de son échafaudage, Gervaise qui accourt éplorée, le beau Lantier, qui passe, indifférent, féroce, la lèvre mau-
vaise, les mains aux poches, tandis que tant de visages un peu curieux s'apitoient et que tant d'épaules semblent ployer sous l'événement. Mais je suis en pleine rue, non pas mêlé aux héros d'un



L'ACCIDENT, GROUPE EN PLATRE, PAR M. P. ROGER-BLOCHE

(Société des Artistes français.)

livre, mais aux types de la rue, dans la foule anonyme des figurants. Pressés les uns contre les autres, les hommes, les femmes, les enfants sont en communion. Ce mort, c'est un des leurs, ou bien c'est la menace pour eux, pour un père, pour un fils; c'est un souvenir pour cette veuve. Le narrateur entreprend de recommencer son récit. Il est le témoin. Il paraît avoir un grand sentiment de son rôle, avec un certain souci des mots. Que d'admiration aux visages de ceux qui écoutent ce parleur! Mais l'agent de ville apparaît, fend la foule, plein d'autorité, calme le bruit, crée le respect : c'est une solution. Chaque type et chaque accessoire, le serrurier et sa sacoche, le boucher et son panier, le grand balai sont décrits avec un mélange de justesse et de liberté qui, à la vérité, m'émerveillent.

Imaginez l'artiste vivant de la vie de ses modèles, les suivant, les comprenant dans leur entier, ne leur demandant qu'à continuer à être eux-mêmes, à *être*. Et vous retiendrez cette œuvre patiente

et volontaire; vous la retiendrez comme une date. A plus d'un titre, elle équivaut à une victoire. Elle affirme que le sculpteur ne doit pas se croire limité dans ses sujets et dans ses moyens, condamné aux représentations idéales et individuelles, et qu'il peut surprendre, représenter la multitude. Sans effort, sans calcul, simplement parce qu'elle traduit la vérité, elle démontre la misère et elle enseigne la commisération.

D'autres artistes confondent les signes conventionnels du malheur avec le malheur lui-même. Ils préjugent à tort notre émotion. Les pauvres qui ont posé ne sont plus des pauvres. Je n'aime pas les haillons de théâtre. Je ne nie pas le talent de M. Bertrand-Boutée, mais je ne puis découvrir l'intérêt des œuvres larmoyantes de MM. Terroir et Schweitzer, incapable surtout de pressentir leur emploi.

Je cède à la tentation de placer Alexandre Charpentier, à qui la Société Nationale avait pieusement consacré une salle spéciale où ce bel œuvre harmonieux et sincère témoignait de la perte que nous venons de faire, dans le groupe de ces humanitaires qui veulent que l'art pénètre au cœur de la vie sociale et de la vie familiale, et soit un moyen d'enseignement et d'action. Certes, l'artiste eut l'inspiration la plus souple et s'engagea sur tous les chemins. Cette sérénité d'habitude eut des éclairs d'enjouement et de fantaisie. Le même esprit restitue la malice d'un faune qui gambade et l'effort régulier, un peu las, de la blanchisseuse qui pousse le fer; la bonhomie légèrement frondeuse du grenadier qui monte la garde au monument de Charlet, avec la saveur de Charlet lui-même, et la frénésie lyrique de ces musiciennes, enivrées d'entendre vibrer les cordes, dans le bronze doré qui s'incruste aux panneaux clairs du *Meuble à quatuor*. J'admire chez l'homme qui, dans cette *Fuite des Heures*, nous donne une si poignante sensation de la brièveté de la vie et de l'obscurité de notre destin, la recherche délicate qui orne la poignée d'une serrure pour le divertissement régulier des mains. Mais, malgré moi, je me tourne vers ce haut-relief en plâtre, *La Famille heureuse*, où la vie ouvrière, la base de la société, la force et la durée de la race m'apparaissent dans le puissant résumé de ce triptyque symbolique. La femme qui allaite, le menuisier penché sur l'établi, et, sur le seuil de la chaumière, les parents qui finissent de vivre, je les ai vus bien souvent et ils ne devraient plus m'émouvoir. Pourtant, je ne fus jamais conduit aussi près d'eux, mieux convié au spectacle de leur vie et de leur pensée. Ce plâtre,

où de grands traits sobres et hardis ne disent que l'élémentaire, me satisfait comme l'art nuancé du peintre. Les scies accrochées au mur, les pots de fleurs, orgueil de la maison, derrière les carreaux de la fenêtre, les étages d'un paysage d'arbres, de champs, de haies, l'horizon rustique, sont indiqués sommairement, mais avec un relief, toute une science invisible de la perspective, qui, mis au service de la sensibilité de l'artiste lui-même, cet élément qui échappe à l'ana-



LE PRINTEMPS, GROUPE EN MARBRE, PAR M. HIPPOLYTE LEFEBVRE

(Société des Artistes français.)

lyse et à la définition, contribuent à faire, d'une représentation simple, une représentation générale et créent la Beauté et la Vérité. Et voici qu'au surplus l'art de cette synthèse se subtilise au point de faire sentir une odeur de copeaux frais et de journée campagnarde. Il n'est pas une de ces plaquettes où Alexandre Charpentier n'ait fait apercevoir la vie morale de ses modèles, les soucis des hommes, le tendre courage des femmes, toute la troublante psychologie des enfants. Les mains de l'artiste excellaient à modeler les fronts où la pensée veille, les nuques nerveuses à l'ombre des che-

veux, les joues rondes où déborde la sève, le masque anxieux d'un Zola. Je n'ai pas connu l'homme; je ne sais rien de lui, de sa philosophie, de ses actes. Je lis simplement dans son œuvre une simple bonté, un grand désir de distribuer avec égalité la justice et l'idéal, en définitive, une pensée constamment orientée vers la beauté, préoccupée de montrer à tous ses sources réelles et de l'employer à des fins collectives d'enthousiasme et d'amour.

C'est la démocratie des squares qui entre en scène avec la *Nounou* de M. Maillard. Recommandons cette pierre exubérante à un bureau de placement. Elle sera une joyeuse réclame. Je voudrais qu'autour de cette œuvre imprévue, mais, par ailleurs, saine et gaie, on vît s'enrouler des farandoles d'enfants. La *Hollandaise* endimanchée de M. Parnot a une grâce menue et timide. Il faut qu'elle trône au cœur d'une corbeille de tulipes. La sculpture est obligée à des besognes toutes nouvelles : les dentelles d'un bonnet et les festons d'un tablier.

M. Tisé a juré de démontrer que le marbre pouvait être léger et souple comme une soie et comme un tulle, et le démontre dans cette œuvre élégante : *Tout en fleurs*. Une jeune fille — jamais robe ne fut davantage robe de printemps — avance sur la prairie. Elle porte dans son bras gauche une gerbe de fleurs champêtres. Une ombrelle pend à sa main droite. Sa marche est souple, avec la grâce d'une révérence. Cela est plein de sourire et de fraîcheur.

Défiant au même point la décrépitude rapide qui guette les modes, la forme incessamment changeante du vêtement moderne, M. Hippolyte Lefebvre ne croit pas que ses contemporains soient indignes de la sculpture et cherche à fixer leur âme avec leurs traits. Il tente avec succès la réhabilitation du chapeau mou, dans ce groupe qui me paraît bien être la plus belle entreprise ouvrière qu'on puisse concevoir. Ces trois couples sortent vivants d'un roman allemand. Ces héros de Sudermann se sont égarés dans les bois de Meudon. Entendez-vous le *Temps des cerises*? Toute idée de dénigrement est loin de ma pensée, car ces trois degrés de la vie, ces trois étapes qui conduisent si vite de l'enfance à l'amour et de l'amour à la vie, il semble que M. Lefebvre les ait comme enchaînés, pour témoigner d'une fatalité rapide qui de l'enfant fait un amant. Ce bloc immense de marbre est fouillé avec une audace qui le contraint à devenir modeste et familier comme ces robes de toile, à traduire le silence et l'ombre, les propos futiles et les grands serments, les pas sur le sol et jusqu'au bruissement des lilas dans ce dimanche solennel et naïf.

Le critique n'est pas le juge des gloires que la sculpture va seconder. S'il tremble pour l'avenir de nos promenades, qu'il entre pourtant dans le cimetière avec le respect complet des morts qui ne lui appartiennent pas. Il y a parfois de si beaux desseins de la fidélité et de l'orgueil dans ces projets de la province, fière des hommes qui l'ont honorée et qui lui servent d'exemple.

Il faut supplier le sculpteur, — et surtout l'architecte, qui, à tout prix, veut bâtir, — de méditer assez la vie et l'œuvre qu'on leur offre comme sujet d'inspiration, d'aimer assez le cadre qu'on leur accorde, pour mettre entre le monument, et cette vie, cette œuvre, ce cadre, des rapports d'intelligence et d'harmonie. Mais, hélas ! la même muse, porteuse de palmes, honore indifféremment le poète et le philanthrope, le tribun et le militaire ! Et voici les vieilles places françaises, toutes marquées d'ordre et de calme, les mails réguliers, où tout contredit la déclamation et le désespoir, envahis par les francs-tireurs tumultueux.

S'il fallait honorer les *Héroïnes de 1870*, M. Boverie a tenté de le faire avec une certaine grandeur farouche. M. Desbois n'a fait de l'épopée du *Vengeur* qu'une adroite transposition théâtrale, d'une éloquence un peu artificielle. M. Bareau a donné à *Jacques Cartier* une grande fureur de physionomie et d'attitude qui reflète vivement la passion et le désordre du combat. Par contre, le *Montcalm* de M. L. Morice est peu belliqueux, dépourvu de fougue et même d'entrain. M. Dumoulin offre le salut d'un grenadier au chirurgien *Percy*, qui le reçoit avec quelque indifférence. M. Bernstamm, qui m'apparaissait si nerveux sous le pinceau de M^{lle} A. Delasalle, à l'étage de la peinture, nous a infligé un *Renan* volumineux, assis dans un indescriptible fauteuil à franges, avec des détails d'une vérité impitoyable. Plaignons *Boilly* et *Monticelli* ! M. Quef ne pouvait représenter plus lourdement la voyageuse du coupé de la diligence, et, si le peintre marseillais a mis au service des rencontres galantes, sous les dômes d'ombre des allées imaginaires, quelque passion et une certaine truculence de pâte, qui se le rappellera devant ce monument de M. A.-H. Carli, qui désespérerait un économiste ? Plaignons *Paul Dubois* ! M. A. Boucher l'honore avec des cubes de marbre triste et des figures symboliques qui ne symbolisent que l'ennui.

Charles Guérin a composé des poèmes subtils, un peu sombres ; il préférerait les musiques lentes et basses et glissait presque au désespoir. M. Daillion, qui l'accable de chapiteaux, aurait dû le lire. M. Peyronnet n'a trouvé dans l'œuvre hautaine d'André Lemoyne

qu'un symbole propre à commémorer un émule de Florian et célèbre ce parnassien avec une bergère et des colombes. Si j'étais sculpteur, je refuserais prudemment de faire le buste de Houdon. M. Gasq est plus téméraire, et je reconnais qu'il n'échoue pas, sans plus, dans l'entreprise. M. Larche a mis beaucoup d'intelligence et de poésie au service de la gloire de Corot. La face ridée du peintre semble tourner à la brise au sommet d'une stèle irrégulière d'où l'on découvre la plaine variée, la ligne des bois, le cours des eaux. Le village, entouré de saules, s'inscrit, dans un relief superficiel et presque mobile, sur ce socle qui devient un paysage et qu'enveloppent, cachant les angles, mouillant véritablement le marbre, les feuillages et les fleurs. Et la nymphe vêtue d'un voile, qui danse dans la clairière, vient évoquer le site italien devant le vieil amant de la nature. La palette a glissé dans l'herbe pour y faire provision de vapeur et d'humidité. Une grande fraîcheur végétale, les buées du matin, sortent de cette œuvre pleine de mouvement.

Je ne saurais dire quel prodigieux contresens contient le monument que M. Vermare a consacré à André-Marie Ampère. L'homme était simple, très timide et si distrait. Resté Lyonnais, avec des prudences et des candeurs, il était génial, sans le savoir, ou, tout au moins, en l'oubliant. Il n'a prévu l'emploi et le prolongement de ses découvertes que dans le déroulement nécessaire et harmonieux des progrès de l'homme. M. Vermare ne peut l'imaginer que dans le chaos, jailli, à peine ébauché, de je ne sais quel gigantesque volcan, le front ravagé par la fièvre, les mains crispées, terminées en griffes, avec tout un appareil fantasmagorique destiné, j'imagine, à symboliser l'intelligence coordonnant, réduisant au servage les forces naturelles. Cela est débordant d'excellente rhétorique. Mais la rhétorique est un langage vide de pensée. Je sais que M. Vermare a beaucoup de talent, et je le sentirais devant cette œuvre si je ne le savais pas. J'ai remarqué le geste original de la femme qui soulève, au-dessus de la face tourmentée, les nuages épais des mystères cosmiques. Seulement j'ai la certitude qu'il force son talent, à force de supposer et de vouloir faire admettre son génie, et qu'il faut le lui dire, en plaignant, en définitive, la mémoire de l'homme qui épousa Julie Carron parce qu'elle savait faire un bouquet, et les pauvres êtres qui, dans quelque bourgade du Rhône, naîtront, vivront et mourront en face d'un aussi sentencieux cauchemar.

On vous a déjà présenté, par la description et par l'image, l'admirable *Pierre de Montereau* de M. Bouchard. Voici, cette année,

dans une belle pierre parcheminée, sous la teinte heureuse et calme des choses immuables, le *Maître d'œuvre* qui, la règle pendant au



PORTAIT DE M^{me} E., BUSTE EN MARBRE, PAR M. A. RODIN

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

bras, dans sa robe droite, le bonnet enserrant la tête, tout le corps adossé aux colonnades qui s'achèveront dans la fleur de l'ogive, lève

au ciel son calme et long regard d'ouvrier et de croyant. Je ne veux pas interdire qu'on puisse broder beaucoup de littérature autour de ce réalisme lucide, puisque aussi bien vous avez la liberté d'y découvrir tout l'art soigneux et fervent du Moyen âge. Mais, cette littérature, M. Bouchard n'en a pas fait l'ingénieux calcul. Il a pensé en artiste, et, s'il devient littéraire, c'est à son insu. Il ne vous impose rien que de penser à votre tour sur une œuvre d'art. Sur le thème clair et substantiel que vous lui devez, rédigez les développements au gré de votre émotion et de votre fantaisie personnelles. Et remerciez l'artiste qui, préférant la vérité à la fiction et l'histoire à l'allégorie, a bien rempli sa tâche.

Tant de grâce avec MM. Aubé, Bartholomé et Greber, tant de sensibilité avec MM. Nivet et Roger-Bloche, tant de précoce autorité avec MM. Bouchard et Landowski, qui n'a rien envoyé cette année, mais dont la jeune gloire ne doit pas être oubliée dans un inventaire des résultats et des promesses, défendraient notre époque, si M. Rodin n'y suffisait pas.

C'est une véritable joie d'avoir à parler de cet artiste, à propos d'une œuvre simple. Certains de ses travaux, volontairement incomplets, où transparaît, dans la traduction de vérités sans agrément, le seul souci d'une beauté théorique, agitent le public, le dérangent dans son souci de perfection, plus fort que son besoin d'exactitude, et le prédisposent à interpréter sans faveur, des recherches et des scrupules. Il y a des hommes qu'on n'a pas le droit de juger sur une seule œuvre. Il faut parcourir incessamment tout le champ où leur effort s'est déroulé. Si vous repassez dans votre mémoire tant d'œuvres fragmentaires qui vous ont obligé à l'arrêt et à la réflexion, et les quelques œuvres achevées qui, instantanément, vous ont donné la sensation de la hauteur, des mouvements de convulsion et de sereines eurythmies, dites-vous bien que les uns avaient promis et ont permis les autres, et ne faites jamais grief à M. Rodin de ses tâtonnements ou de ses brusques tentatives, voire même de ses faux pas; laissez-le reprendre le souffle, mesurer à nouveau l'élan, si, d'un coup, ou après des années de labeur, de douleur, il doit aller, de la compréhension certaine qu'il en a, à la traduction de la vérité générale et absolue. Le buste de M^{me} E. faisait ressentir, du plus loin, tout le poids de la vie et de la pensée. Je le vois encore, comme un foyer de lumière, tant la lumière elle-même semblait en provenir. Elle jaillissait de ces plans où des mains — ma foi géniales — ont distribué l'ombre et la clarté, le bruit et la couleur, au

point de faire apercevoir une existence à son sommet, des idées nettes et mûres, une grande discipline d'âme avec quelque passion cérébrale. Non, personne, de nos jours, n'a tendu l'arc à ce point. Notre temps s'applique à découvrir et à figurer l'être vivant, l'être pensant. Le voilà. Aussi, nous pouvons dire de M. Rodin qu'en illustrant son époque, il contribue à la définir.

GRAVURES, DESSINS, ARCHITECTURE, OBJETS D'ART

Il n'y a aucun héroïsme à visiter les salles de la gravure. Elles proposent, à qui sait le goûter, un charme tranquille. Elles obligent à une manière d'effort, d'où vient le plaisir, et qui est nécessaire pour discerner les genres et les qualités. On peut éprouver quelque timidité à juger les graveurs. Il leur appartient, à eux aussi, de se révéler dans une lueur et de créer cette apparence de vie qui se dégage de l'œuvre d'art et qui est sa mesure. Il y a pourtant, dans la gravure, tout un travail technique que je ne démêle qu'imparfaitement et dont je n'ose pas être l'arbitre. Que les œuvres soient originales ou simplement des reproductions, un examen, qui a vite sa récompense, laisse découvrir de menues étincelles d'intelligence et de sensibilité qui donnent l'esprit et l'émotion au cuivre, à la pierre et au bois, même au travers des malices du métier.

La science et le soin sont, chez presque tous, très manifestes.

La gravure au burin a dans MM. Pénat, Mayeur, Dézarrois et Sulpis des représentants de grand mérite. Une correction un peu froide n'y suffit pas. La fidélité, qui est sa première vertu, lorsqu'elle se mêle de reproduire, doit s'orner d'une sympathie chaleureuse pour l'œuvre qui sert de modèle et des traces visibles d'une communion. Graver Carrière! M. Pénat l'entreprend. Je devrais dire qu'il s'y exerce, en trahissant un peu, en rendant blafards et gris, pour tout avouer, un peu plats, les modelés miraculeux de l'*Enfant au chien*. L'admirable, dans l'œuvre de M. Sulpis, c'est qu'elle peut traduire le mouvement, les colorations, l'atmosphère du *Printemps* de Botticelli, tout ce mélange divin de naïveté et de plaisir, ce panthéisme naturel, plein d'ardeur et d'inconscience, la fraîcheur éternelle de ces nuances atténuées.

L'eau-forte et la lithographie dont MM. Gautier, Jeannin et Mathey-Doret se servent excellemment pour interpréter des chefs-d'œuvre, restent les moyens d'expression préférés par ceux qui veulent dire directement, sans délai, leur observation de la nature.

Elles réclament plus de liberté. Elles sont obligées à plus d'entrain et à plus de décision : l'une avec un son plus chaud et plus grave, et, si j'ose écrire, avec plus de chair; l'autre, plus rapide et plus aiguë. J'ai remarqué les envois de MM. Bastien de Beaupré, A. Berton et Dauchez. Le peintre de la Bretagne est ici plus énergique, sans fadeur et sans convention. M. Béjot voit et ressent avec beaucoup de finesse le charme du vieux Paris, qui offre aux graveurs tant de coins dont la précision et le pittoresque semblent faits pour eux, avec la lumière légère, un peu grise, vraiment ancienne dans la vie présente, qui sort des pierres historiques, et qui s'exprime si aisément avec des noirs et avec des blancs. Les lecteurs de la *Gazette* pourront apprécier le grand talent de M. Lequeux qui rapporte pour eux, avec une si légère dextérité, l'eau lente, l'atmosphère fuligineuse, ouatée de la Ville Morte. Ses envois au Salon étaient une nouvelle démonstration de sa maîtrise.

La pierre est à ce point docile à MM. Trigoulet et Belleroche que l'un peut nous décrire une scène tragique et nous y faire participer, — le *Triste retour*, ce cadavre de marin pesant aux bras de ses camarades sur la plage balayée par les rafales, — et que l'autre peut nous apporter l'alerte portrait d'une jeune femme, la pulpe d'un joli visage.

MM. Chahine et Cottet sont des vétérans du succès. M. Cottet parvient dans l'eau-forte au réalisme le plus saisissant. Oserai-je avouer que je goûte moins ses gravures en couleurs? Le public accueille avec un enthousiasme déconcertant ce procédé exclusif des qualités du coloriste. Les artistes trouvent là une direction avantageuse et beaucoup emploient des teintes vulgaires et dures, mal unies entre elles, oubliant que la gravure n'est pas la rivale de la peinture. Il faut faire exception pour M. du Gardier dont le *Faune dansant*, précipité follement sur cette pente, ce corps bistre sur la terre ocre, exprime un véritable délire.

Je me reprocherais de ne pas dire mon ardente sympathie pour MM. Beltrand, pour cette famille de graveurs, où l'art est servi avec tant de dévotion. On se rappelle l'admirable *Beethoven* de M. Jacques Beltrand, reproduit, il y a deux ans, par la *Gazette*. La *Légende dorée des grands hommes* méritera, dès qu'elle sera achevée, une étude spéciale. Nous assistons à l'éclosion d'une œuvre qui contiendra un merveilleux levain d'idéalisme. Ce n'est pas sans une émotion sacrée qu'on voit l'artiste interroger tant de masques, forcer le secret de tant de pensées, pour rédiger l'histoire du génie humain.



ette des Beaux-Arts

Imp Louis Fort. Paris

PETITE CHAPELLE À BRUGES
Pointe sèche originale d'Émile Lequeux

J'ai remarqué à la section des dessins les envois de M. Marcel Roll, en qui nous devons mettre un grand espoir. Là aussi, l'hérédité a dit heureusement son mot. M. Le Petit est à la fois simpliste et très expressif. Le grand fusain de M. Jonas (*Les Deuillants*, — un cortège d'enterrement) indiquait une singulière adresse à se servir des noirs, en même temps qu'un don réel d'analyse. Enfin, je dirai que, dans ses dessins, M^{lle} Morstadt nous donne encore une forte joie. Elle nous enseigne sa simple méthode : l'étude, et livre à qui voudra en faire profit le secret de son succès.

Les architectes, eux, m'appartiennent. J'entends les faiseurs de façades, qui viennent aux Salons pour obtenir des médailles, bien résolus à n'y plus revenir, les médailles une fois obtenues. La terre serait vite inhabitable, si l'on édifiait tant de monuments colossaux, qui peuvent indifféremment servir — et qui, hélas ! parfois servent — de casino ou de gare, de musée ou d'hôtel. Le *Cercle nautique* de M. Millot et le *Pont triomphal* de M. Yvan-Maurice Durand ne sont que de copieux morceaux de concours, où, sans doute, il y a beaucoup de science acquise, mais qui ne contiennent, à défaut d'intérêt pratique, aucune magnificence nouvelle. Comme on voudrait que les architectes fussent avant tout et presque exclusivement de leur temps ! Mais il ne me semble pas qu'on les invite à penser sur des sujets contemporains et à des besoins modernes. Ils ont à refaire la rue, la belle rue française dont ils ont brisé l'harmonie. Il devrait y avoir entre eux un permanent complot d'équilibre, où ils entreraient en entrant dans la corporation, pour restituer aux quartiers leur physionomie particulière ou pour l'achever. Rien de cela. Un idéal d'outre-mer ne leur inspire que le gigantesque. Les hôtels où nous ne pouvons pas dormir, les portes qui ne ferment pas, les appartements où nous gelons, les cours obscures qui nous obligent à l'éclairage, les théâtres où nous n'entendons rien, nous démontrent, au surplus, que ce n'est pas à notre confort qu'ils ont sacrifié l'esthétique. Ils nous accablent des plus honnêtes aquarelles alors que deux voies devraient les tenter : l'une leur conseille la recherche de l'atelier modèle, l'expression la plus large de l'intérêt collectif ; l'autre les invite à imaginer et à réaliser, dans la ville nouvelle, spacieuse et saine, le logis familial isolé, bien-être et orgueil de l'individu. Nulle trace de ces soucis dans les Salons. Et c'est avec quelque mélancolie qu'il faut constater que nos meilleurs architectes, MM. Yperman, Suasso et Magne, excellent dans des tra-

vaux de reconstitution. A dire vrai, ils sont d'adroits coloristes et, si l'on permet, d'adroits réparateurs de fresques. Et je les imagine aussi bien dans les salles de la peinture. M. Robert Danis a accompli un véritable tour de force en adaptant aux exigences d'air, de lumière et de joie d'une demeure de notre siècle une forteresse du XIII^e siècle, sans faire disparaître tout son caractère farouche. M. Tony Garnier nous offre l'exemple d'un homme que le souci de retrouver toute la vie du passé ne met pas hors de son temps. Je ne saurais dire combien j'apprécie le piquant contraste de ses savants relevés de Tusculum et de ses plans de l'abattoir et du



VASE EN PÂTE DE VERRE
PAR M. F. DÉCORCHEMONT
(Société des Artistes français.)

marché à bestiaux de La Mouche, près de Lyon. Quelle que soit l'émotion qu'on éprouve à voir renaître la cité blanche couronné de temples, — dans quelle mesure l'imagination de l'artiste doit-elle seconder les incertitudes de l'historien? — il ne suffirait pas, pour saluer en M. Garnier un architecte, qu'il sût reconstruire la villa de Cicéron.

J'ai employé à dessein le terme : objets d'art. Il ne me

semble pas que les sections des deux Salons spécialement réservées à l'art décoratif aient, cette année, mieux que précédemment, répondu aux pensées et aux espérances qui les ont fondées. Faire une place dans les grandes expositions officielles à l'art décoratif, c'était l'inviter à proposer des applications de l'art au cadre de notre vie journalière et à nos objets d'usage courant ; c'était, également, le faire pénétrer au cœur du peuple. Devant tant d'œuvres, — quelques-unes fort précieuses, presque toutes sans utilité réelle, — il faut encore enregistrer, non pas un échec, mais des erreurs de la direction et de la méthode. Je sais bien que beaucoup d'artisans s'en prennent au public, et l'accusent de paralyser les efforts qui sont faits pour créer un style nouveau, pour réaliser des formes inédites, par le besoin qu'il a d'installer son existence moderne au milieu des décorations et des meubles du passé. Je ne nierai pas une mode qui exerce une tyrannie générale, tout en défendant le bibelot, témoin de tant de

choses, et qui les raconte. Il faut convenir qu'elle a été encouragée par les incohérences d'un art qui se croyait nouveau, et qui n'était que baroque, au rebours de nos traditions d'ordre et de clarté. Qu'un style original soit créé demain, et s'il n'a pas, par la cherté des objets qu'il décorera, le caractère d'un privilège, on verra notre race tout entière s'y reconnaître et l'accueillir. Il sera simple, lucide, facile à lire, ou il ne sera pas. Son succès est donc beaucoup moins lié à un problème d'éducation générale qu'à des conditions d'adaptation aux meilleures qualités françaises.

De tant de céramistes qui dérivent plus ou moins de ces deux maîtres, MM. Delaherche et Lenoble, toujours égaux à leur réputation, il fallait détacher MM. William Lee, Moreau-Nélaton et, principalement, M. André Méthey, qui triomphait au Salon des Indépendants par une vitrine de faïences et de poteries vernissées aussi séduisantes par la composition que par le coloris. M. Dammouse reste le protagoniste de la pâte de verre. Ces petites coupes diaphanes vibrent comme des tissus légers, transpercées par la

lumière comme des ailes d'insectes. D'autres vases empruntent au saphir et au rubis leur profondeur mystérieuse, ont le poids, l'autorité du marbre. Je ne saurais dire quelles merveilles de fantaisie il avait accumulées sur une série de petits abat-jour, où l'électricité faisait apparaître toutes les teintes des saisons : le vert tendre d'avril, le cuivré de l'automne, la mer, sa flore et sa faune, le ciel. M. Décorchemont affronte fort heureusement le danger d'être comparé à un tel artiste. Il use de moins de variété dans les formes, et il faut qu'il prenne du champ. Mais il a le sens le plus juste de la décoration, et dessine avec infiniment de goût. Cette ronde d'Amours minuscules possède un mouvement endiablé de bacchanale autour de cette coupe, qui emprunte ses nuances au réséda et au chèvrefeuille.



COUPE EN CUIVRE REPOUSSÉ
ET MODELÉ AU MARTEAU
AVEC INCRUSTATIONS D'ARGENT
PAR M. HENRI HUSSON
(Société des Artistes français.)

M. Édouard Monod est un orfèvre qui préfère les formes simples et droites, les ornements presque invisibles. La lumière glisse librement sur les pans de ces objets d'argent toujours pourvus d'une grande sveltesse, et leur donne une existence très noble. M. Dunand possède beaucoup d'adresse, sans avoir la maîtrise,



FALCON EN VERRE DÉCORÉ D'INTAILLES
PAR M. RENÉ LALIQUE
(Société des Artistes français.)

l'ingéniosité de composition, la hardiesse d'exécution de M. Henri Husson. Cet artiste surprend par la diversité de ses dons. Une récente exposition de ses œuvres à la galerie Hébrard a ravi tous les amateurs d'art, et donné quelque confusion à ceux qui ne connaissaient pas un artiste aussi complet et aussi original. Tous les métaux lui sont familiers. Il les traite, il les oblige à toutes les formes, à tous les emplois, comme un artisan de la Renaissance. Il incruste en eux, il pousse en relief les feuilles et les fleurs, les insectes et les oiseaux, découvrant toujours, dans un résumé puissant, leur mouvement d'habitude, leur ligne ornementale. Et le poisson et l'eau qu'il agite, et la plante et l'air où elle tremble, surgissent dans la matière brute sous le maillet qui lui assure un miraculeux épiderme de nuances et de vibrations. M. Husson se sert plus volontiers du cuivre rouge. Il le bat et il le force avec une audace et une pré-

caution de sensibilité alternatives. Il l'allège et il l'éclaire d'argent et d'or, soit qu'il demande au métal précieux de découper, de préciser un motif qui doit avoir la prépondérance dans la décoration, soit qu'il l'incorpore au hasard, pour tout attendre de la fantaisie des mélanges. Ainsi, sur cette coupe en hauteur, où les graminées font un flexible réseau d'argent, les chauves-souris dorées, crucifiées comme aux portes des granges, conservent, dans leurs ailes immo-



ÉVENTAIL, COUPE-PAPIER ET BOITES EN NACRE CISELÉE

PAR M. GEORGES BASTARD

(Salon de 1909. — Société des Artistes Français.)

bilisées, tout leur vertige naturel. M. Husson eût été, il y a quelques siècles, un grand ferronnier. Je le vois niellant des cuirasses et des casques, martelant des épées pour quoi on se serait battu, l'épée qui

..... porte au creux de sa brillante gorge,
comme une noble dame un joyau, le poinçon
De Julian del Rey, le prince de la forge¹.

On connaît toute la sincérité des efforts de M. Gaillard. Certain manche d'ombrelle, de superbes coupe-papier de corne, des boîtes, des bijoux, auxquels on souhaiterait moins de pesanteur, contribuaient, cette année, à maintenir son renom de chercheur volontaire. M^{me} Waldeck-Rousseau est artiste autant qu'on peut l'être. M. Bastard a fait de la nacre son domaine. Il enrichit, s'il se peut, cette matière soyeuse, ensoleillée, en la teintant, mais sans faire disparaître le jeu de ses reflets changeants. M. René-Jean a beaucoup de goût. Le plus simple collier d'argent peut l'attester mieux que de trop somptueux diadèmes. N'ayant pas loué en temps opportun le peintre très intelligent et très sensible qu'est M. Bellery-Desfontaines, j'ai plaisir à le voir composer avec adresse un buffet de salle à manger qui rivalise avec les envois toujours fort heureux de MM. Selmersheim et Dufrêne.

Et j'en arrive à l'incomparable virtuosité de M. Lalique, à son influence manifeste, tout autour de lui, sur les décorateurs de son époque. Les critiques devront renoncer à le célébrer. On ne peut traduire avec des mots la richesse, la grâce, la surprise de ce qu'il invente. Je veux seulement rappeler ce bracelet où, dans l'émail translucide un peu jauni, nageaient les poissons mordorés, au travers des topazes oblongues. M. Lalique avait placé au centre de sa vitrine un petit flacon, — destiné, je crois, à un parfumeur, — aux pans arqués, où les intailles figuraient de gracieux corps de femmes ailées comme des libellules vertes et bleues. Nulle matière plus vile que ce verre moulé. Demain cet objet, sans valeur réelle, sera reproduit mécaniquement, multiplié à l'infini. Peut-on fournir une plus éloquente démonstration de la possibilité d'unir toujours l'art et la vie banale?

PIERRE GOUJON

1. J.-M. de Hérédia, *Les Trophées*.



BIBLIOGRAPHIE

LES QUATROCENTISTES CATALANS¹



VOICI un ouvrage qui témoigne de la vogue croissante dont jouissent les Primitifs. Après les Italiens, les Flamands et les Français, c'est aujourd'hui le tour des Espagnols.

En 1902 s'ouvrit à Barcelone une exposition de « Primitifs catalans » en même temps que l'on fêtait à Bruges une réunion exceptionnellement riche de peintures flamandes. Ces deux manifestations parallèles se firent concurrence et, si nous sommes bien informés, celle de Barcelone eut à souffrir un peu de la notoriété rivale qui attirait alors en Belgique tous les amateurs d'art.

Cependant, la leçon que comportait l'exposition de Barcelone n'a point été perdue pour l'histoire, grâce aux deux volumes abondamment illustrés que M. S. Sanpere y Miquel a consacrés à la matière.

M. Sanpere y Miquel est à la fois érudit fureteur d'archives et patriote fervent. Il revendique pour l'art de son pays une place au soleil à côté des écoles voisines et repousse avec énergie le reproche qu'avait adressé à la Catalogne l'historien Carderera de s'être laissé dépasser par les peintres de Valence. Il nous apporte de nombreux documents, pièces notariées et reproductions de tableaux, de telle sorte que son ouvrage constitue une véritable mine d'exploitation pour tous ceux qu'intéresse l'art primitif espagnol dans une de ses ramifications régionales les plus prospères.

On est frappé, en parcourant les volumes de M. Sanpere, de la quantité d'ouvrages conservés dans ce pays, et l'on regrette doublement, en se reportant par comparaison à des centres tels qu'Avignon, que la France, dont la prospérité artistique n'a point été inférieure, au xv^e siècle, à celle des pays voisins, ait à déplorer, en si grand nombre, de fatales disparitions.

L'ouvrage de M. Sanpere est plein de faits nouveaux. Son illustration lui donne un caractère de document inaltérable. Il s'en faut de beaucoup, cepen-

1. S. Sanpere y Miquel, *Los quatrocentistas catalanes, historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv*. Barcelone, 1906, 2 vol. in-8 av. grav.

dant, que ce courageux initiateur se soit rendu maître d'emblée de la matière considérable qui s'imposait à son attention. Dès l'apparition de son travail, des recherches sont venues modifier l'attribution de plusieurs peintures qu'il avait groupées, avec trop de hardiesse, autour d'un seul nom d'artiste. Un savant français, M. Bertaux, s'est mis de la partie. Avec la sagacité que lui connaissent nos lecteurs, il a embrassé, dans ses études méthodiques, non seulement les Primitifs catalans, mais ceux de l'Espagne tout entière et il est ainsi parvenu à mettre au point, dans l'ensemble de leur cadre historique, les diverses manifestations régionales de cet art ibérique qui, il y a peu d'années, était encore fermé à la science. Aujourd'hui c'est dans l'*Histoire de l'art* dirigée par M. André Michel, où M. Bertaux vient de résumer l'état de la question, que l'on se renseignera sur l'art catalan à la lumière des plus récentes découvertes.

L'ouvrage de M. Sanpere n'en reste pas moins un recueil de valeur, indispensable à tous ceux qui désirent approfondir le sujet.

En le parcourant, nous apprenons à connaître le peintre Luis Borrassà, dont le style est pénétré d'influences italiennes, surtout siennoises. Son nom apparaît pour la première fois en 1396, pour la dernière en 1424. Il était très connu dans le pays de Catalogne et fut chargé de nombreux ensembles qui frappent par la grandeur des dimensions, par la somptuosité des fonds d'or, particuliers au goût espagnol, et par le fini du détail. On peut attribuer à son entourage, non pas à sa main, le retable de *Saint Jean-Baptiste* qui est entré, avec la collection E. Peyre, au Musée des Arts décoratifs.

Deux ensembles importants sont attribués par M. Sanpere, sans raison suffisante, à un certain Benito Martorell, dont le nom apparaît dans les pièces d'archives. Il faut lire M. Bertaux dans la *Revue de l'art ancien et moderne*¹ pour se rendre compte de la place occupée dans l'art espagnol par le « Maître de Saint Georges » ce réaliste fougueux qui tient à l'Espagne par son allure endiablée et dont les qualités d'observation révèlent une parenté d'esprit anticipée avec le « Maître de Flémalle ». Quant au retable de la *Transfiguration* dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone, c'est une œuvre pleine d'expression et de force, dont l'auteur reste encore inconnu malgré l'hypothèse qu'émet M. Sanpere en faveur de son attribution à Martorell.

L'influence flamande se manifeste dans le « retable des Conseillers », dû au peintre Luis Dalmau qui fut envoyé, en 1431, par Alphonse V, en Flandre pour « affaires touchant au service du dit seigneur ». Selon toute vraisemblance, il s'initia à la technique de cette école qui commençait à conquérir, par l'intermédiaire des van Eyck, la première place dans la peinture de l'Europe. Du moins, son retable de Barcelone est-il émaillé de souvenirs du retable de Gand.

La composition de Luis Dalmau est un fait isolé dans la peinture catalane du x^v^e siècle. Les tendances italiennes de Borrassà étaient trop profondément ancrées pour être déracinées du coup par l'influence flamande. Aussi la douceur siennoise unie à la placidité un peu indifférente de l'école régionale reste-t-elle prédominante dans les œuvres de Jaume Huguet et de ses collègues contemporains dont M. Sanpere a groupé les tableaux autour du nom de la famille Vergòs. Le retable de San Pedro de Terrassa, dans lequel sont évoquées, autour des

1. Année 1908, t. I, p. 269 et 341.

figures de saint Abdon et de saint Sévère, des scènes de martyre d'un réalisme dépourvu de passion est, avec le « retable du connétable » au musée de Barcelone, une des œuvres les plus marquantes de l'époque.

C'est à Alfonso, dont le nom n'est point catalan, que M. Sanpere attribue l'œuvre capitale de cette école, le *Martyre de saint Médin*, qui, tout récemment, a passé de San Cugat del Vallès au musée de Barcelone. Ici le réalisme n'est plus passif, comme dans le retable de Terrassa. On sent un esprit supérieur qui se sert de la réalité pour exprimer une pensée dramatique. Le modelé est plein de force. Les caractères s'accroissent sur des visages pris sur le vif. A mon avis, il faut rapprocher cette œuvre de l'école de Bruges, notamment de Gérard David, auquel le type et le geste du bourreau tranchant la tête de sa victime semblent avoir été empruntés. La technique du tableau, peint à *tempera*, n'est toutefois point flamande.

Plus près des Flandres sont les procédés de Bartholomé Bermejo, dont le *Saint Michel* de la collection Wernher, à Londres, est connu de nos lecteurs¹. Ici, le peintre s'est entièrement assimilé la peinture à l'huile, qu'il emploie, d'ailleurs, dans sa *Pietà* de la cathédrale de Barcelone. M. Sanpere fait honneur à ce même peintre de la *Sainte Face* du musée de Vich. Cette œuvre, qu'avait déjà remarquée M. Justi dans ses études sur l'art espagnol, est impressionnante par le mélange de mâle vigueur et d'implacable réalisme. Sous les blessures sanglantes causées par la couronne d'épines, sous les larmes de souffrance, le visage émacié du Fils de Dieu, encadré de longs cheveux et d'une barbe touffue, se fige dans l'immobilité d'une icône. L'attribution de cette œuvre à ce maître est plus qu'incertaine. Mais là où M. Sanpere dépasse la mesure, c'est lorsqu'il réclame pour la Catalogne la *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, aujourd'hui au musée du Louvre, et le *Saint Michel* du Musée Calvet, à Avignon. Qu'il y ait entre les écoles provençales et catalanes d'incontestables liens de parenté, c'est ce qu'atteste à lui seul le retable de *Saint Mitre* à la cathédrale d'Aix-en-Provence, où le réalisme placide correspond à l'esprit de nombreux ouvrages reproduits par M. Sanpere. Ce serait, toutefois, se mettre en contradiction avec la vérité, si l'on voulait se fonder sur ces analogies très vagues pour confondre en une même école des productions de caractère absolument différent.

N'en voulons, toutefois, pas à M. Sanpere de ses tendances annexionnistes. Pour entreprendre le grand ouvrage auquel il a consacré ses forces, il fallait une grande foi dans le passé artistique de son pays. Or cette foi, si elle s'est laissée égarer sur certains points particuliers, n'en a pas moins produit une œuvre durable et utile. L'esprit scientifique dont sont animés les travaux de notre auteur ne nous laisse aucun doute sur l'accueil qu'il fera aux réserves et aux modifications amenées par le cours même des études auxquelles son ouvrage a ouvert la voie.

C. DE MANDACH

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 304, et *Chronique des Arts*, 1905, p. 269.

LES LAMPES ROMAINES DU MUSÉE ALAOUÏ¹



JUPITER
LAMPE ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 821.)

Installé dans les anciens appartements beylicaux du palais du Bardo près de Tunis, le Musée Alaoui, à côté de mosaïques nombreuses et de statues comme l'*Éros* de Praxitèle ou l'*Hermès* de Bœthos², possède sous le plafond à stalactites de sa salle des fêtes une des plus riches — si ce n'est la plus riche — des collections de lampes antiques. Dans les premières vitrines s'alignent les soucoupes pincées de l'époque punique et les types d'importation grecque. Puis viennent les produits des fabriques romano-africaines. Le récipient est circulaire avec un bec arrondi ou en tête d'enclume ;

au premier siècle la lampe n'a pas encore de queue ni de décor au pourtour ; mais dès le deuxième siècle s'ajoute une queue, forcée d'abord, pleine ensuite, et le motif central s'accompagne d'ornements, pampres de vigne ou fleurons ; la terre devient plus lourde, l'aspect plus massif, la forme s'allonge, et, par les lampes dites de transition, nous passons aux lampes chrétiennes qui s'entourent d'un décor multiple et compliqué. Les sujets, très rares sur les lampes grecques, n'apparaissent donc qu'à l'époque romaine. En attendant la publication d'un *corpus* des lampes antiques, nous voudrions, grâce au catalogue du Musée Alaoui, dont le supplément doit bientôt paraître, et qui constitue un répertoire étendu de ces menus objets, montrer de quelle utilité l'étude des motifs qui les

1. Nous tenons à remercier ici M. Merlin, directeur des Antiquités et Arts de la Régence de Tunisie, qui nous a permis de reproduire dans cet article les photographies prises par les soins de la direction.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 191.

ornent peut être à l'archéologie et à l'histoire de l'art. Dans la plupart des cas, sans doute, ces représentations sont assez grossières. Il ne s'agit point là de chefs-d'œuvre : ce sont des artisans qui les fabriquaient, de petites gens qui les achetaient. Mais ces modestes produits de l'industrie ancienne peuvent nous donner l'idée de quelques sculptures perdues et nous prouver le succès de quelques sculptures célèbres.

Les thèmes traités sur les lampes romaines se classent assez facilement. Les dieux, les héros, les scènes de genre, les animaux ou les simples ornements, voilà ce que nous y trouvons. Jupiter est



APOLLON MUSAGÈTE
LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 758.)



STATUE ANTIQUE
(Villa Albani, Rome.)

accompagné de son aigle et brandit le foudre; Apollon triomphe de Marsyas; Musagète, il se dresse dans sa longue tunique ou joue de la lyre, assis sur un trône; Bacchus s'appuie sur le thyrses, ou, sujet qui devait être cher à ces marchands romains, c'est Mercure chevauchant le bélier. Ailleurs Diane décoche une flèche; elle est suivie de son chien, deux cerfs traînant son char. Quand ces deux divinités ne paraissent pas, nous rencontrons leurs attributs : la bourse, le caducée et le coq de Mercure; l'étoile et le croissant de Diane. Nous contemplons Aphrodite au bain ou, type plus rare, Aphrodite sur le bouc, Cybèle sur le lion, Déméter sur son char attelé de dragons, ou la Fortune avec le gouvernail et la corne d'abondance. Parfois le potier fait allusion à quelque épisode de la vie des immortels : Athénée vient voter en faveur d'Oreste. Auprès de ces divinités gréco-latines se multiplient les divinités étrangères. La mode est aux dieux orientaux, en même temps que leurs sanctuaires, leurs images se répandent : ce buste de femme au milieu d'un croissant,

c'est bien Artémis lunaire, mais, de même que Baal se cachait mal sous le nom nouveau de Saturne¹, nous découvrons sans peine sous la Diane latine la Cœlestis phénicienne, la déesse chère aux Africains. Sur cette autre lampe, Sérapis coiffé du *modios* fait face à Isis, et voici qu'Hermanubis tient le caducée et qu'Horus-Harpocrate clôt de son index ses lèvres souriantes.

Au-dessous des dieux viennent les héros : que de fois furent représentés les travaux d'Hercule ! Ici il abat l'hydre de Lerne, là il saisit la biche cérynite. Il n'est point jusqu'à ses faiblesses où ne se plaisent ces artisans, et l'Amour porteur de la massue noueuse est chargé de nous dire la victoire d'Omphale. Si le demi-dieu n'est pas présent, n'est-ce pas encore ses exploits que célèbre cette lampe où Déjanire se débat dans l'étreinte du centaure ? Le sphinx accroupi parmi les ossements humains nous rappelle Œdipe. Un écho de l'*Odyssée* s'entend chez ces potiers : Ulysse attaché au mât de son navire résiste au chant des sirènes ; il offre à Polyphème la coupe de vin noir, ou, suspendu au bélier, échappe au cyclope. Les légendes de Lédä, d'Europe, la chasse de Méléagre, étaient populaires et faut-il s'étonner de rencontrer au pays d'Apulée l'Amour et Psyché ?



BACCHUS
LAMPE ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 765.)

Les scènes familières ne sont pas moins fréquentes : ce sont des femmes à la fontaine, trois personnages nettoyant un Hermès ; c'est le berger avec ses chèvres, un paysan qui revient du marché ayant un jeune porc suspendu à son bâton ; ce sont trois écorcheurs rustiques ; ce sont des pêcheurs ; c'est un crocodile qui saisit la jambe d'un batelier imprudent ; c'est une vache qui allaite son petit, un combat de coqs, un esclave qui soulève une amphore ; ce sont les jeux du cirque où se plaisaient les habitants de Carthage et d'El-Djem, les luttes de gladiateurs ou le triomphe des cochers vainqueurs. On voit combien sont nombreuses ces représentations, mais on se rend compte en même temps de l'influence de l'hellénisme. Si Cœlestis est une déesse africaine, c'est en Artémis qu'elle est représentée ; si Anubis a la tête de chacal, il a les attributs d'Hermès.

1. Cf. Toutain, *De Saturni Dei in Africa romana cultu*, Paris, 1894, in-8, p. 60.

Si Sérapis et Isis sont égyptiens, c'est de l'Égypte des Lagides, c'est d'Alexandrie qu'ils sont venus. De même que sur les mosaïques¹, toutes ces images de héros, toutes ces effigies de dieux, ce sont les images des héros grecs, les effigies des dieux de l'Hellade.

Ces images, ces effigies mêmes ne sont pas moins grecques que les personnages qu'elles représentent. M. Toutain, dans l'article « Lucerna » du *Dictionnaire des Antiquités*², avait signalé quelques cas où les fabricants de lampes s'étaient inspirés des types d'outre-mer : il déclarait qu'une « conclusion scientifique ne pourrait être



DIANE CHASSERESSE
LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 782.)



DIANE CHASSERESSE
STATUE ANTIQUE
(Galerie Strozzi, Rome.)

formulée que lorsqu'on aurait retrouvé l'origine certaine d'un grand nombre de ces motifs ». Nous voudrions essayer d'apporter ici une « contribution » à ce travail.

*
* *

On peut comparer à certaines lampes des œuvres anciennes, statues ou bas-reliefs, gemmes ou monnaies. Les types sont souvent identiques : il semble donc qu'il y ait eu imitation d'un modèle commun. Que l'on prenne quelques exemples : sur une lampe sans queue, trouvée à Sousse en 1903, se dresse un Jupiter à moitié drapé tenant de la main droite le foudre et s'appuyant de la main gauche sur son sceptre ; qu'on le rapproche d'une statue de Dresde³,

1. Cf. Merlin, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1907, p. 800.

2. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, t. I, p. 1329.

3. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire antique*, I, p. 187, n°7.

il y a d'étroites ressemblances, et si quelques détails sont différents la faute n'en est qu'à l'auteur des restaurations. Qu'Apollon soit assis¹, ou que longuement drapé² il joue de la lyre, nous pouvons comparer ces lampes avec des œuvres du musée de Naples³ ou de la villa Albani⁴. Si nous observons ce Bacchus⁵ qui tient de la main gauche un canthare et de la droite un thyrses, nous trouvons en lui le souvenir d'un de ces innombrables Bacchus dont la panthère est la compagne ordinaire⁶; si Mercure⁷ s'accoude à la colonne que surmonte son coq, si de son bras, où s'allonge le caducée, tombe une draperie, c'est que des statues antiques



DIANE CHASSERESSE

LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE

(Musée Alaoui, n° 785.)



STATUE ANTIQUE

(Musée de Naples.)

avaient rendu populaire cette attitude⁸. Il est une lampe⁹ où l'imitation d'une statue¹⁰ est particulièrement exacte : Diane vient de lancer un trait et de sa main droite elle tire de son carquois une flèche nouvelle ; pour laisser son adresse entière elle a le sein droit

1. Lampe trouvée à Haïdra (1908).
2. Lampe trouvée à El Djem (1903).
3. S. Reinach, ouv. cité, I, p. 244, n° 6.
4. *Ibid.*, I, p. 244, n° 1.
5. Lampe trouvée à El-Djem (1900).
6. S. Reinach, ouv. cité, I, p. 376, nos 1 et 7; p. 378, n° 6; p. 379, n° 3; p. 381, n° 5; p. 384, nos 4, 5 et 7; II, p. 118 et suiv.
7. Lampe trouvée à Hadjeb-el-Aïoun (1901).
8. S. Reinach, ouv. cité, I, p. 362, n° 7, et p. 365, n° 4.
9. Lampe trouvée à Sbeitla.
10. S. Reinach, ouv. cité, I, p. 306, n° 5; II, p. 311, n° 4.

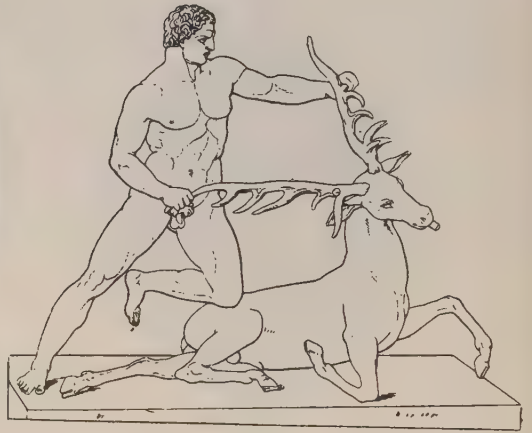
découvert, et le vent fait voler sa tunique, tandis qu'une sorte d'écharpe s'enroule à son bras gauche et descend devant elle. Ailleurs, elle est accompagnée d'un chien¹, voire même de deux², et nous savons qu'il n'est pas rare de la voir ainsi escortée dans la sculpture antique³. Parfois, à propos d'un de ces disques de lampe, nous pouvons citer un nom : Daedalos avait sculpté une Vénus accroupie qui excitait l'admiration ; le thème devint fréquent⁴ ; on le retrouve sur des vases⁵, rien d'étonnant à ce qu'il passe sur une lampe⁶.

Parfois encore nous saisissons plus clairement l'origine du thème



LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE

(Musée Alaoui, n° 801.)



HERCULE ET LA BICHE CÉRYNITE

STATUE ANTIQUE

(Musée de Palerme.)

en faveur : tel celui d'Hercule maîtrisant la biche cérynite. Les bras tendus, il saisit les bois de l'animal et, sous le poids de son genou, le maintient atterré. L'original remontait au moins au début du v^e siècle avant Jésus-Christ ; Roscher⁷ suppose que deux bas-reliefs archaïsants en étaient inspirés. Cet exploit du héros était représenté sur les métopes du temple d'Olympie et du Théseion, et dans la deuxième moitié du v^e siècle, comme en témoigne un cratère attique du musée de Bologne, il était populaire. Le type

1. Lampe trouvée à El-Djem (1904).

2. Lampe trouvée à Haïdra (1908).

3. S. Reinach, *ouv. cité*, I, p. 306, n° 3 ; II, p. 311, n° 1.

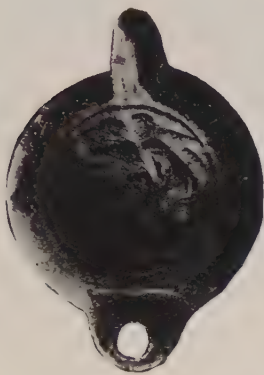
4. *Ibid.*, I, p. 325, n° 2, et p. 338-339 ; II, p. 370 et suiv.

5. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, II, p. 320, n° 4.

6. Trouvée à El-Djem (1903).

7. *Lexikon der Mythologie*, 1^{er} vol., art. *Herakles*, I, 2, col. 2224.

était désormais fixé : c'est celui que nous retrouvons dans le bronze de Palerme comme au Cabinet des médailles ¹, c'est lui que nous voyons sur un vase de la villa Albani ² comme sur nombre de bas-reliefs ³. Un autre sujet dont les répliques emplissent les musées est celui de l'Amour et Psyché; si la statue du Capitole ⁴ est la plus connue, elle est loin d'être l'unique : les anciens l'ont répété à satiété; sculptures ⁵, bas-reliefs ⁶ ou gemmes ⁷, tout nous montre leur touchant enlacement ⁸. Que l'on compare encore la voluptueuse effigie de Léda et du cygne ⁹ avec la statue de Venise ¹⁰,



LÉDA ET LE CYGNE
LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 823.)



STATUE ANTIQUE
(Musée Saint-Marc, Venise.)

on en reconnaîtra l'exacte identité; les moindres détails s'y retrouvent. Que l'on considère les statues de Cupidon porteur de la massue ¹¹, et l'on verra comment les artisans romains se sont in-

1. S. Reinach, *Rép. de la statuaire antique*, I, p. 468, n° 4, p. 476, n° 5; II, p. 235, n° 6; III, p. 74, n° 6.

2. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, n° 64; — Millin, *Galerie mythologique*, n° 434 e.

3. Carl Robert, *Antiken Sarkophagrelief*, t. III, pl. xxviii et suiv.

4. S. Reinach, *Rép. de la statuaire antique*, I, p. 361, n° 2.

5. *Ibid.*, I, p. 360, nos 4, 5 et 6; p. 361, n° 3; II, p. 439, n° 8; p. 460, nos 1 et suiv.; III, p. 264, n° 7.

6. *Ibid.*, I, p. 80.

7. Furtwaengler, *Antiken Gemmen*, pl. xlii, 51.

8. Lampe trouvée à Carthage (Damous-el-Karita) (1897).

9. Lampes trouvées à El-Djem (1903) et à Carthage (1900). Une grande lampe de type semblable se trouve au Museo Civico de Bologne.

10. S. Reinach, *Rép. de la statuaire antique*, I, p. 197, n° 6. — Cf. Roscher, article « Léda », II, col. 1927, 8 : de nombreuses œuvres d'art y sont citées.

11. S. Reinach, *ibid.*, I, p. 358, n° 1.

spirés de ces œuvres ¹. Parfois même ces lampes nous donnent d'utiles renseignements ou nous permettent au moins de former des hypothèses : il est, au Bardo, une lampe qui représente un berger ou un faune endormi ²; derrière lui gambade une chèvre. Nous connaissons bien sans doute au Vatican un berger au milieu de ses bêtes, mais lorsqu'il s'agit de la salle des animaux où Franzoni exerça avec tant de zèle son habileté, prisee des contemporains de Pie VI, il sied d'être prudent. Ce n'est pas là l'unique exemple de faune endormi ; le *Faune Barberini*, aujourd'hui à Munich, est célèbre, mais son repos est solitaire, aucune chèvre ne le vient troubler.



ULYSSE ET POLYPHÈME
LAMPE ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 885.)

Sur la lampe qui nous occupe, et dont le personnage offre une assez grande ressemblance avec lui, l'animal n'est-il donc qu'une addition de l'artisan, ou venait-elle compléter le *Faune Barberini*, ou s'agit-il enfin d'une œuvre disparue? Nous pouvons de même supposer un autre original : sur une statuette de bronze ³ comme sur un vase ⁴, sur une pierre gravée ⁵ comme sur une lampe du Bardo ⁶, Europe assise sur le taureau divin tient son voile que le vent gonfle. Prenons un dernier exemple. Plusieurs lampes représentent Ulysse apportant au cyclope la coupe de vin noir : nous connaissons le même motif sur des urnes étrusques du II^e ou III^e siècle avant J.-C. :

grâce à ces données on peut comprendre une statue du musée Chiaramonti ⁷. Nous croyons donc que les fabricants de lampes ont imité les statues grecques; nous ne nions pas que leurs imitations ne soient souvent assez grossières, mais elles témoignent de la vue d'œuvres plus habiles. Comment supposer qu'un ouvrier ait pu trouver le mouvement si raffiné de Lédä ou donner tant d'élégance à Diane chasserresse? M. Pottier, dans son *Catalogue des vases grecs*

1. Lampes trouvées à El-Djem (1904), à Sousse (1903).

2. Catalogue du musée, K 236.

3. S. Reinach, *Rép. de la statuaire antique*, III, p. 417, n° 1.

4. S. Reinach, *Peintures de vases antiques*, p. 105; — Millingen, n° 25.

5. Pierre gravée de Stosch, dans Millin, *Galerie mythologique*, 398.

6. Lampe donnée au Bardo par M. Dubiez, 1907.

7. Helbig, *Führer durch die Sammlungen... in Rom*, 2^e éd., p. 68, n° 127, et p. 268, n° 415.

du Louvre, fait justement remarquer que l'on ne peut attribuer l'invention de peintures délicates à de simples artisans et qu'il faut supposer chez eux l'imitation de modèles supérieurs. Nous pensons que la même conclusion est légitime lorsqu'il s'agit de lampes romaines.

Mais comment expliquer que des artisans locaux aient reproduit sur des lampes des œuvres helléniques? Comment les ont-ils connues? Sans doute les goûts des riches Romains avaient dans les temples et les villes multiplié les répliques des statues grecques : combien d'exemplaires ne connaît-on pas de l'Amour et Psyché, du Bacchus avec le thyrses ou de la Diane chasse-resses? Mais peut-on admettre que dans des petites cités un tel ensemble d'œuvres d'art se soit trouvé réuni, que les dieux qui ornaient les sanctuaires aient été assez nombreux pour inspirer les types divers que nous remarquons sur ces lampes? Il ne nous le semble pas. Faut-il faire intervenir ces cahiers de croquis dont on suppose munis les peintres antiques? C'est ainsi que l'on justifie, sur les murs de Pompéi, la fréquente présence de thèmes connus; mais, si la raison est bonne pour les peintres, sa valeur est peut-être moindre pour les modelleurs; sans doute ces croquis hypothétiques leur pouvaient être de quelque utilité, mais remarquons qu'à des artisans un effort est nécessaire pour traduire en relief des images planes. Nous croyons que toute une série d'œuvres d'art a pu servir d'intermédiaire plus facile entre la pensée des artistes grecs et le travail des ouvriers romains et africains : ce sont les statuettes, les monnaies, les pierres gravées, les vases, les carreaux de terre cuite. Ces objets étaient aisément transportables; quelques-uns, comme les gemmes, servaient à orner bagues ou pendeloques; les vases n'étaient point faits seulement pour le plaisir des yeux : marchands d'huile et parfumeurs en usaient pour exporter leurs produits. Quant aux monnaies, est-il besoin d'insister sur leur rôle?

Qu'on prenne les statuettes : il est au Cabinet des médailles un petit bronze représentant Diane chasse-resses¹ : c'est le type que nous trouvons sur la lampe dont nous parlions plus haut. Qu'on examine



ESCLAVE SOULEVANT
UNE AMPHORE
LAMPÉ ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 912.)

1. Babelon et Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1893, n° 131.

dans la même collection une Europe sur le taureau ¹ ou quelques bustes du Soleil ², le cas est identique. Ailleurs, c'est un simple petit bas-relief en os ³ dont le sujet, un esclave soulevant une amphore, se voit sur plusieurs lampes.

Les monnaies devaient plus aisément encore servir de modèles aux artisans : chacun pouvait en posséder ; leur forme circulaire permettait une exacte copie. Une lampe porte une tête d'Hercule coiffée de la peau de lion : nous savons que des statues représentaient le héros en ce costume ⁴, et combien sont nombreuses les



VACHE ALLAITANT SON PETIT
LAMPE ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui.)

médailles qui ont popularisé ce type ! Ce ne sont point seulement des médailles grecques, de Sicile, Macédoine, ou Thessalie ⁵ ; ce sont encore des médailles carthaginoises ⁶, ce sont même des médailles de l'empire romain, médailles de Commode, Septime Sévère ou Gallien ⁷. Nous avons signalé le rapport qui existe entre la Diane accompagnée de son chien et plusieurs statues antiques ; des médailles nous vont encore servir d'intermédiaires. Nous retrouvons la déesse sur une monnaie de Mitylène ⁸, et son image s'est perpétuée jusqu'à Antonin ⁹. De même le thème d'Hercule avec la biche cérynite paraît

sur une médaille de Dioclétien ¹⁰. Le char de Diane traîné par deux cerfs ¹¹, celui de Déméter par deux dragons ¹² : voilà deux monnaies, voilà aussi deux lampes. Parfois nous retrouvons sur la terre cuite les détails du métal : une vache allaite son petit ¹³. Le groupe est peut-

1. Barbelon et Blanchet, ouv. cité, n° 32.

2. *Ibid.*, n° 117 à 119.

3. S. Reinach, *Répert. de la statuaire antique*, II, p. 437, n° 4.

4. *Ibid.*, I, p. 359, nos 4 et 6.

5. *Catalogue of the greek coins in the British Museum : Sicily*, p. 3, n° 8 ; p. 35, nos 13 et 14 ; *Macedonia*, p. 13, n° 42 ; *Thessaly*, pl. xxx, nos 1, 4, 5.

6. Babelon, *Carthage*, p. 23, n. 3.

7. Cohen, *Médailles impériales*, t. III, pl. III et VIII ; t. IV, pl. XVII.

8. *Catalogue of the greek coins... : Troas*, pl. XLII, n° 12.

9. Cohen, *ibid.*, t. II, pl. XII.

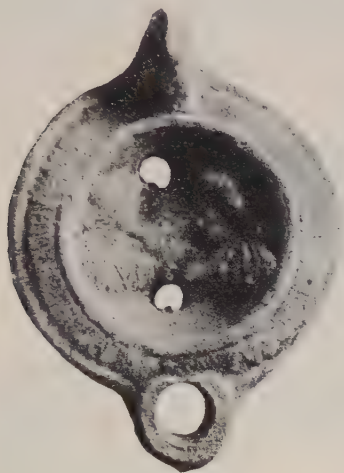
10. *Ibid.*, V, pl. XI.

11. *Catalogue of the greek coins... : Troas*, pl. XLII, n° 9 ; pl. XL, n° 7.

12. *Ibid.* : *Magnesie*, pl. XIX, n° 8.

13. *Ibid.* : *Thessaly*, pl. XII, n° 4 ; pl. XIII, nos 10, 13. Le thème s'est perpétué

être imité d'une statue, mais la lampe semble bien inspirée de la monnaie, tant la ressemblance est exacte. Un autre exemple peut être emprunté aux bustes d'Isis et Sérapis : ces deux divinités furent l'objet d'un tel culte que c'est sous leurs traits que plusieurs empereurs et impératrices furent représentés : tels Julien et Hélène ¹, Gordianus Pius et Tranquillina ². Faut-il chercher sur les lampes du Bardo l'effigie de quelques-uns de ces souverains ? Les exemplaires sont trop frustes pour le permettre ; mais ce qui est sûr, c'est qu'ils sont à peu près de la même époque que ces médailles. S'il est, enfin,



ISIS ET SERAPIS
LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 813.)



MÉDAILLE DE GORDIANUS PIUS
ET TRANQUILLINA
(British Museum.)

un type qu'aimèrent à modeler, sculpter ou ciseler les artisans romains, ce fut celui de la Victoire ailée debout sur un globe, tenant une palme ou une couronne : les monnaies qui nous la montrent sont nombreuses ; les lampes ne le sont pas moins.

A côté des monnaies nous avons cité comme instruments de diffusion les intailles et les camées. Une statue ancienne devait avoir consacré ce sujet peut-être inspiré d'Eschyle : Minerve allant voter en faveur d'Oreste. Si la représentation qui se voit sur un vase grec est assez particulière ³, par contre celle qui nous apparaît sur deux

jusqu'à nos jours, et nous avons vu à la devanture d'un marchand de chocolat à Bologne, via Saragozza, un groupe presque identique.

1. Cohen, ouv. cité, VI, pl. XII.

2. *Catalogue of the greek coins...* : Thrace, p. 40.

3. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, album, 2^e série, G. 60, pl. 95.

fragments de bas-reliefs ¹, sur une intaille ² et sur une lampe du Bardo ³ est exactement la même. Si le graveur sur pierres adjoignit à la déesse un autre personnage, le costume, l'attitude de Minerve, le mouvement de son bras appuyé sur la hanche, la table, l'urne, tout est identique. C'est encore le cas des lampes où la Fortune debout tient la corne d'abondance et le gouvernail. On sait combien cette déesse était populaire en Italie, surtout dans la campagne romaine, à Antium et à Préneste. Quand apparurent les cultes égypt-



MINERVE VOTANT EN FAVEUR D'ORESTE
 LAMPE ROMAINE EN TERRE CUIE INTAILLE ANTIQUE
 (Musée Alaoui, n° 855.)

tiens, une prompte assimilation avec Isis compléta sa physionomie : à la corne d'abondance et au gouvernail s'ajouta l'uræus. Néanmoins, le type ancien survécut et c'est celui que l'on observe aussi bien sur une statuette ⁴ que sur quelques monnaies ⁵ et de nom-

1. Carl Robert, *Antiken Sarkophagreliefs*, II, pl. 53, p. 173.

2. Furtwaengler, *Antiken Gemmen*, pl. LVIII, 8.

3. Trouvée à El-Djem (1903).

4. S. Reinach, *Rép. de la statuaire antique*, II, 263, 3.

5. Elle est parfois appelée Augusta : Cohen, ouv. cité (*Vespasien*, t. I, p. 380, n° 172 et 195; *Titus*, t. I, p. 436, n° 9; *Nerva*, t. II, p. 7). Ailleurs elle est dite Ephesia (*Trajan*, t. VII, pl. III). On la retrouve sur une monnaie d'Uranus Antonins ou Septime-Sévère (t. IV, pl. III).

breuses intailles ¹. Parfois nous constatons une légère différence de détails entre l'intaille ² et la lampe : si, dans un combat de coqs, l'animal de droite baisse la tête ici et la lève là, le groupement, les attitudes pareilles permettent de conclure à un rapport. Sur une lampe assez curieuse par son sujet familier ³, trois charcutiers écorchent un porc, l'un d'eux est à demi agenouillé, tandis que les deux autres debout semblent le dépecer. Or, nos trois personnages apparaissent encore sur deux intailles que reproduit Furtwaengler ⁴, la scène est la même ; si le sujet paraît retourné, c'est que les planches des *Antiken Gemmen* sont faites d'après les moulages. Ces intailles



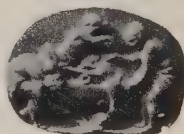
sont-elles inspirées d'une œuvre sculpturale ? Il le semble bien, et quoique le groupe du musée de Naples ⁵ n'ait que deux personnages, l'identité d'attitudes nous fait songer à un prototype commun. La même réflexion s'impose lorsqu'on observe une Aphrodite sur le bouc ⁶ ; les Eléens avaient commandé à Scopas pour leur sanctuaire d'Aphrodite Céleste une Aphrodite chevauchant le bouc. Par cet animal les philosophes signifiaient la lascivité des plaisirs, qu'ils opposaient à l'amour céleste dont Aphrodite Ourania était la

1. Le musée du Bardo en possède plusieurs.
2. Furtwaengler, ouv. cité, pl. xxix, 56.
3. Don de M. le capitaine Ordioni (trouvée à Sousse, 1904).
4. Ouv. cité, pl. I, 35, 49.
5. S. Reinach, *Rép. de la statuaire antique*, I, p. 427, n° 5.
6. Don de M. Jullien (trouvée à Thala, 1904).

déesse. M. Collignon¹, qui fait remarquer combien cette interprétation rapportée dans le *Banquet* de Platon est fantaisiste, croit que Scopas n'avait déjà fait que « reproduire un type consacré dont une monnaie d'Elis et un marbre votif du musée du Louvre nous ont conservé les traits essentiels. Assise sur sa monture, le buste droit, la déesse est comme nimbée par un voile qui s'arrondit au-dessus de sa tête. D'autres monuments, des peintures de vases attiques, des reliefs de miroirs en bronze, des terres cuites béotiennes, servent à commenter cette indication un peu sommaire. » On peut y ajouter



LAMPE ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 904.)



CHARCUTIERS
PIERRE GRAVÉE
GRÉCO-ROMAINE
(Collection A.-J. Evans.)



GROUPE ANTIQUE
(Musée de Naples.)

des gemmes² et cette lampe du Bardo. Nous voulons signaler une dernière intaille, qui nous présente Ulysse attaché au mât de son navire, tandis que les sirènes s'efforcent de l'attirer par leurs chants³. Le sujet nous était déjà connu par un vase grec⁴, et nous le retrouvons sur des sarcophages⁵. Mais, ce qui est curieux, c'est de voir le procédé du fabricant de lampes : il s'est contenté de copier la quinquérème, il a supprimé les sirènes⁶; en revanche l'une d'elles, sur une autre lampe, tient la flûte de Pan et tend le bras dans un

1. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, t. II, p. 169.

2. Furtwaengler, *ouv. cité*, LVII, 22.

3. *Ibid.*, XLIII, 23.

4. S. Reinach, *Rép. des vases peints*, I, p. 65, 1.

5. Carl Robert, *Antiken Sarkophagrelief*, II, pl. LI.

6. V. figure ci-jointe, lampe n° 886.

geste d'appel ¹. Le type est semblable — si le mouvement est différent — dans une intaille ² et une statue ³. Les artisans romains montraient donc quelque indépendance dans leur imitation des pierres gravées.

Ailleurs, seul un vase sert à nous rappeler l'existence probable d'un modèle commun. Sur une jolie lampe trouvée à Thala en 1904, deux femmes nues se dressent auprès d'une vasque. Ces mêmes baigneuses auprès de la même vasque sont peintes sur un vase grec à figures rouges sur fond noir qui fut publié par Millin en 1808 et reproduit par M. S. Reinach en frontispice dans ses *Peintures de vases antiques*. A droite, la femme s'incline légèrement, faisant valoir la ligne de son dos; à gauche, appuyée d'une main, sa compagne soulève un lécythe; sur la lampe ce vase est plus lourd et la position de la femme légèrement différente, mais les ressemblances sont trop nombreuses pour nier une commune parenté. Quel fut le prototype? Nous l'ignorons; le sujet des baigneuses à la fontaine était, en tout cas, fréquent dans l'antiquité et ce n'est pas le seul exemple que nous aient fourni les vases ⁴. Il est de même un motif commun dès les vases corinthiens, motif qui semble d'origine orientale: celui de l'animal terrassé par un fauve. Les vases corinthiens ne furent pas inconnus en Afrique; le thème s'y est-il maintenu? C'est fort probable: nous le voyons conservé sur un vase du musée de Syracuse ⁵, où il est traité en relief. Ce qui rappelle d'autant mieux les vases corinthiens, c'est que, sur certaines lampes, il ne s'agit point seulement d'un groupe d'animaux, mais de toute une zone ⁶. Faut-il aussi supposer que les quadriges souvent représentés sur les vases grecs sont à l'origine de ceux que l'on rencontre sur les lampes? C'est possible.



APHRODITE PANDEMOS
LAMPE ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 757.)

1. *Ibid.*, n° 874.

2. Furtwaengler, *ouv. cité*, pl. x, 23.

3. S. Reinach, *Rép. de la statuaire antique*, I, p. 177, n° 3. — Cf. aussi Winkelmann, *Monumenti antichi inediti*, n° 46.

4. E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, album, 2^e série, G 36, pl. 91.

5. Provenance incertaine, n° 14249.

6. Trouvée à El-Djem, 1903.

Les bas-reliefs, si fréquents dans le monde romain, ont dû servir aussi de modèles : que ce fussent des carreaux de terre cuite utilisés comme frises, que ce fussent des sarcophages ou des autels. Sur un carreau dont un fragment se trouve à Rome, au Musée des Thermes, deux pêcheurs naviguent sur un bateau, tandis qu'un crocodile happe un de leurs compagnons; ce sujet, qui fait partie de la série des thèmes appelés, par certains auteurs, « alexandrins », existe, à peu près semblable, sur une lampe du Bardo. Le sujet de la chasse de Méléagre se répète à plaisir sur les sarcophages : un homme, armé de l'épieu, attaque dans sa bauge le sanglier de Calydon. Les lampes sont presque aussi nombreuses à le reproduire. N'est-ce pas encore



ULYSSE ATTACHÉ AU MAT DE SON NAVIRE
 LAMPE ROMAINE EN TERRE CUIE PIERRE GRAVÉE GRÉCO-ROMAINE
 (Musée Alaoui, n° 886.)

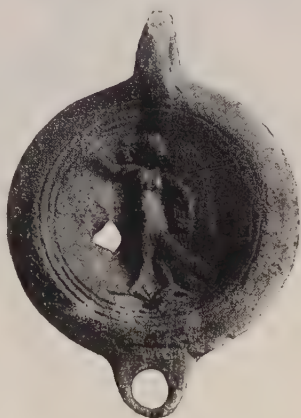
de ces bas-reliefs de terre cuite ou de pierre, voire même des stucs, si fort à la mode, que viennent les « fabriques » qui constituent le décor de quelques lampes ? Quand Hercule ramène à Eurysthée le sanglier d'Érymanthe¹, un palais se dresse dans le fond. Il n'est pas jusqu'aux motifs ornementaux des sarcophages ou des autels dont ne se soient inspirés les poètes ; un exemple suffira. On sait combien les aigles éployant leurs ailes au milieu d'une couronne de feuillages étaient chers aux sculpteurs romains : celui des SS. Apostoli est célèbre. Nous le retrouvons sur plusieurs lampes au Musée Alaoui. Par la connaissance de tous ces objets, il semble donc bien que les fabricants de lampes ont imité les œuvres plastiques : nous ne voulons pas dire que, dans les cas particuliers cités par nous, ce soit telle ou telle gemme, telle ou telle médaille que copiè-

1. Trouvée à El-Djem (1900).

rent les artisans; mais les répliques étaient si nombreuses, les motifs se répétaient si fréquemment sous forme de statues ou de camées, de dessins de vases ou de monnaies, qu'il ne nous a point paru que ce fût hypothèse gratuite de rechercher les traces de cette influence.

Les artisans n'étaient pas sans modifier parfois les types imités. Nous avons signalé quelques changements au passage. Une lampe nous représente le supplice de Marsyas. Nous voyons le corps étiré du satyre pendu à l'arbre; devant lui est debout Apollon qu'essaie vainement de fléchir Olympos agenouillé. De nombreux sarcophages¹ nous ont fait connaître ce type; l'artisan garda le même groupement, mais introduisit dans les gestes des personnages de légères différences. Une assez curieuse modification serait celle que, d'après M. Toutain², l'auteur d'une lampe aurait apportée à son œuvre: tandis que, dans les statues³ qui représentent Ulysse sous le ventre du béliet, il s'accroche à l'animal en le tenant embrassé, tandis qu'il y est habillé, sur la lampe Ulysse est coiffé du bonnet rond traditionnel, il est nu, son corps retenu par deux cordes s'allonge sous le ventre de la bête, ses deux mains empoignent la toison. Or, ce sont là exactement les indications fournies par l'*Odyssée* (IX, v. 431 et suiv.). M. Toutain en conclut que l'auteur s'est directement inspiré de certains vers de l'*Odyssée*. C'est possible, mais il se peut aussi qu'il ait suivi un autre type que celui des statues: une peinture de vase⁴ nous montre Ulysse suspendu de manière identique. Y a-t-il là imitation d'un prototype commun? En tout cas, il n'en est pas moins vrai que, dans le détail, les artisans introduisaient, au gré de leur fantaisie, quelques variantes.

Ces lampes ont pu contribuer à leur tour à faire connaître les motifs qui les ornaient. Sans affirmer qu'elles aient joué seules ce rôle, nous relevons des similitudes nombreuses entre ces lampes



SIRÈNE
LAMP EN TERRE CUIE
(Musée Alaoui, n° 874.)

1. Carl Robert, *Antiken Sarkophagreliefs*, III, LXIII et suiv.

2. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1907, p. 363.

3. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire antique*, I, p. 502, n° 5, p. 503, n° 5.

4. S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, II, p. 64, n° 5 et 6.

et certains vases à reliefs de la Gaule. Ce qui facilitait une telle imitation, c'était le fait que les lampes présentaient au potier des reliefs à imiter, et ce qui permettrait la supposition, c'est la présence sur ces vases de médaillons. Il suffit de parcourir le recueil de M. Déchelette ¹ pour se convaincre des ressemblances, parfois même des identités. Apollon assis jouant de la lyre ², Lédä ³, Hercule et la biche cérynite ⁴, Cybèle assise sur le lion ⁵, la chasse de Méléagre ⁶, Mercure s'appuyant contre une petite colonne où se dresse le coq ⁷, les combats de gladiateurs ⁸ : tous ces sujets familiers aux lampes



FEMMES A LA FONTAINE

LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE

(Musée Alaoui, n° 901.)



DÉTAIL D'UN VASE PEINT

GRÈCE, ENVIRON 300 ANS AV. J.-C.

(Musée du Louvre, Paris.)

romaines apparaissent sur les vases de la Gaule. Ce n'est point, d'ailleurs, une hypothèse de supposer que les potiers ont connu ces types de lampes : on a trouvé, par exemple, près de Cologne, un Hercule avec la biche. Ces thèmes, en se propageant en Gaule, allaient avoir une singulière fortune ; quelques-unes de ces images allaient changer de signification : à Europe sur son taureau ressemble

1. *Les Vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, Paris, 1904, 2 vol. in-4.
2. *Ibid.*, II, p. 14, n° 53.
3. *Ibid.*, II, p. 6, n° 9.
4. *Ibid.*, II, p. 265, n° 54.
5. *Ibid.*, II, p. 258, n° 61.
6. *Ibid.*, I, p. 226, n° 133.
7. *Ibid.*, II, p. 258, n° 39.
8. *Ibid.*, II, p. 97 et 294.

Epona, et d'Hercule vainqueur de la biche s'inspire un chasseur habillé à la gallo-romaine¹.

Que l'on nous pardonne cette longue confrontation d'œuvres antiques, qui bien souvent sont à peine des œuvres d'art. Mais n'y a-t-il pas intérêt à rechercher des origines possibles, à voir se former les thèmes qui servirent la paresse de l'imagination artistique? Les fabricants de lampes, humbles artisans, n'échappaient pas à la loi commune. Ils eurent trop peu d'invention pour créer des motifs nouveaux; ils se contentèrent de recueillir, avec de légers changements, ceux que leur avaient légués leurs ancêtres.

Il n'est pas étonnant, dès lors, de voir, à l'époque chrétienne, ces thèmes survivre. Dans une série de lampes d'un type assez particulier, trouvées au sud-ouest de Kairouan, dans une petite cité de potiers², on voit encore Bacchus avec le thyrsé, Diane décochant une flèche, Hélios radié, Lédæ et le cygne, Sérapis, les Amours portant une oie ou une couronne et des bandelettes, bref des sujets tout païens. Sur les lampes chrétiennes proprement dites on rencontre Rémus et Romulus allaités par la louve, — motif popularisé par des monnaies, — Achille traînant après son char le cadavre d'Hector, Bacchus, un satyre et une bacchante, un joueur de flûte, un chasseur armé de l'épieu, comme Méléagre. Pour changer de religion, ces artisans pouvaient-ils si vite abandonner de séculaires habitudes visuelles? Côté à côté vivent les sujets anciens et les sujets nouveaux.

Ceux-ci, sans doute, vinrent bientôt enrichir le patrimoine iconographique. Avant d'apparaître sur les lampes, ils avaient été contemplés dans les Catacombes. Dès avant le iv^e siècle, les fidèles pouvaient s'instruire à la vue d'épisodes bibliques ou d'images symboliques : ce sont les trois jeunes Hébreux, Sidrach, Misach et Abdenago, qui refusent d'adorer la statue de Nabuchodonosor et qui brûlent dans la fournaise; c'est Daniel dans la fosse aux lions; c'est



MÉLÉAGRE
ET LE SANGLIER DE CALYDON
LAMPE ROMAINE
EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 842.)

1. Espérandieu, *Bas-reliefs de la Gaule romaine*, t. I, n° 175.

2. Cf. L. Hauteœur, *Les Ruines romaines d'Henchr-es-Srira* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École de Rome*, 1909).

Jonas et la baleine¹; c'est Lazare dans son linceul; c'est Dieu dans le buisson ardent; ce sont les deux Hébreux portant la grappe de Chanaan; le Christ qui élève la voix; ce sont les poissons, les colombes qui boivent au calice, l'Agneau de Dieu, le pélican de l'Eucharistie, le paon de l'Éternité. Tous ces sujets, qui ornent les parois des catacombes de Rome, de Naples ou de Syracuse, toutes ces peintures, toutes ces gravures sur plaques funéraires, ce sont elles qui, aux iv^e et v^e siècles, passent sur les lampes.

Souvent les sujets païens se retrouvent avec une signification



LAMPE ROMAINE EN TERRE CUITE
(Musée Alaoui, n° 884.)



ULYSSE SOUS LE BÉLIER

GRUPE ANTIQUE
(Villa Albani, Rome.)

nouvelle : c'est Orphée qui, par ses accents, dompte les animaux sauvages. Même quand ils traitent des thèmes nouveaux, on constate dans les œuvres de ces artisans des souvenirs anciens. Les trois Hébreux sont coiffés du bonnet phrygien et vêtus de la tunique et des braies : c'est que ces Orientaux sont des barbares pour les Romains et que c'était — tel sur l'arc de Septime Sévère — leur costume traditionnel. Une autre lampe nous présente un coq sur une colonne cannelée surmontée d'un chapiteau. A le comparer à d'autres représentations où la scène est complète², il n'y a point de doute :

1. On trouve déjà le sujet de Jonas sur une lampe circulaire du III^e siècle; il est étendu près de la baleine; au-dessus de lui la treille où pend la courge, suivant la version de la Vulgate. Ce n'est qu'après saint Jérôme qu'on le représentera étendu sous un lierre (cf. A. Pératé, dans l'*Histoire de l'art* publiée sous la direction de M. André Michel, t. I, vol. 1, p. 31).

2. Cf. A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, p. 347 et 422.

c'est le coq du reniement de saint Pierre. Mais pourquoi ce coq sur une colonne? N'est-ce point parce que c'était encore là un thème connu, que l'on rencontre déjà sur les monnaies d'Agrigente¹, comme sur certaines amphores panathénaïques², c'est-à-dire près de mille ans auparavant? On voit donc qu'à l'époque du Bas-Empire les motifs créés ou popularisés par l'imagination hellénique hantaient encore les imaginations³.

*
* *

Nous espérons avoir montré dans cette étude sur de modestes objets de commerce qu'ici comme ailleurs reste vrai le vers d'Horace, tant de fois cité, sur la conquête de Rome par la Grèce. Que ce soient les statuettes, les monnaies, les vases ou les pierres gravées qui les aient répandus dans l'empire romain, c'est de Grèce que sont venus les sujets. Les œuvres créées par la grâce féconde des artistes hellènes ont fini par devenir, aux mains des artisans de schématiques représentations, des « bonshommes » comme en dessinent les enfants; mais dans la maladresse de leurs attitudes nous reconnaissons l'élégance souveraine de leurs modèles. Lorsqu'on étudie ainsi l'origine des thèmes, on est frappé de voir combien est peu inventive l'imagination artistique; elle se contente de modifier les images qui séduisirent les aïeux; et les peintres et sculpteurs qui, depuis la Renaissance⁴, répètent à plaisir les Lédas ou les Bacchus ne travaillent pas autrement que les humbles ouvriers romains qui fabriquaient des lampes à un sou.

L. HAUTECŒUR

1. *Catalogue of the greek coins...* : Sicily, p. 19, n° 125.

2. E. Pottier, *Vases antiques du Louvre*, album, 2^e série, F 276-277-278.

3. Nous voudrions signaler ici une influence possible sur les lampes chrétiennes : celle des arts du métal. Certains ornements, rinceaux ou disques, se retrouvent sur des bijoux, et certains motifs appliqués en pastillage semblent copiés sur des objets de métal : tel ce dauphin d'or qui provient de Nocera-Umbria et qui est au Musée des Thermes (tombeau CLXIV).

4. Il serait curieux de rechercher au Moyen âge les survivances des thèmes antiques. Nous n'en citerons ici qu'un exemple : un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, datant de la fin du xiv^e siècle et reproduit dans le récent ouvrage de M. Mâle sur *L'Art religieux à la fin du Moyen âge* représente la Luxure; or, c'est une femme assise sur une chèvre et portant une colombe. Ne serait-ce pas un souvenir de l'Aphrodite Pandemos dont nous parlions plus haut?

ARTISTES CONTEMPORAINS

HANS VON MARÉES



Copyright by Georg von Marées, H lle a. S.
PORTRAIT DE HANS VON MARÉES
PAR LUI-MÊME (1882)
(Galerie de Schleissheim.)

On a longuement discuté sur les origines de la famille de Hans von Marées. Certains l'ont tenu, et à tort, pour le rejeton d'émigrés français. Ses ancêtres flamands ont fait, il est vrai, souche en Allemagne et en France; mais c'est à la branche germanique qu'appartient l'artiste. Un de ces ascendants, peintre de la cour de Bavière au XVIII^e siècle, est l'auteur de portraits que l'on rencontre au château de Schleissheim et en mainte autre galerie d'outre-Rhin. Hans von Marées est petit-fils d'un prédicateur de Dessau et fils d'un juriste éminent, qui épousa la fille du banquier Susmann, de Halberstadt.

Le goût des belles choses, et de la littérature en particulier, se constate très vif chez le couple qui se fixa successivement à Düsseldorf, puis à Elberfeld. C'est dans

1: Les photographies de toutes les œuvres de Hans von Marées ont été éditées par l'office de reproduction des œuvres de l'artiste : « Marées-Reproduktionen-Verlag », à Halle a. Saale.

cette ville que naquit Hans, le 24 décembre 1837. Une partie de sa jeunesse, qui ne lui laissa que des souvenirs heureux, se passa à Coblentz, où ses parents avaient élu domicile à partir de 1847.

On l'avait destiné tout d'abord à la carrière militaire, mais, avec une décision remarquable chez un aussi jeune homme, il déclara d'emblée son penchant pour la peinture. Des portraits au crayon d'amis de la maison, tracés dès les environs de 1850, sont autant de témoi-



Copyright by Georg von Marées, Halle a. S.

PORTRAITS DE HANS VON MARÉES ET DE LENBACH, PAR HANS VON MARÉES (1863)

(Galerie de Schleissheim.)

gnages des prémices de son talent. Sa mère surtout seconda sa vocation : elle obtint de le laisser, en 1853, aller étudier à Berlin. Hans von Marées entra dans l'atelier de Steffek. Ses camarades le représentent comme un garçon précoce, turbulent, peu respectueux à l'égard de son maître et prompt à mettre l'atelier en émoi. Ce fut vite fait d'apprendre tout ce que Steffek pouvait enseigner et Hans von Marées y parvint sans s'astreindre au train-train d'un apprentissage régulier. Ses tableaux sont alors des études de têtes et de chevaux, peintes avec un entier dédain des tonalités douceâtres fort en vogue

à l'époque. Les vacances de Marées se passaient à Wœrlitz, près de Dessau. C'est là qu'il exécuta un premier portrait de lui-même, puis des travaux qui annoncent déjà des visées personnelles. Steffek vit la brebis galeuse qui s'était glissée dans sa bergerie s'éloigner sans peine lorsqu'en 1855-56 le service militaire appela le débutant à Coblenz. Une fois libéré, on retrouve Marées à Munich, où s'accomplit la première évolution décisive de sa carrière. Désireux de tirer le meilleur parti du peu qu'il sait, il brosse des tableaux militaires dans le goût berlinois. Ces tableaux se tiennent dans une gamme crayeuse fort claire pour le temps. Dès le premier regard, on s'aperçoit que la nature n'a guère été consultée; mais cette manière superficielle restera sans conséquence sur l'avenir de l'artiste. Aussi bien Marées trouvait-il le temps d'exécuter parallèlement des portraits qui sont tous des portraits d'amis et où il s'efforce de serrer de près le caractère du modèle. Retenez que le cercle dans lequel il se plaît vers 1860 est celui des paysagistes qui opposent aux allures théâtrales de la peinture d'histoire à la Piloty, la conscience et la vérité de l'école de Barbizon : tels Liebermann, Langko, Geist, Teichlein et, en particulier, Lenbach, qui, n'étant pas encore le portraitiste en vogue qu'il devint plus tard, peignait alors des paysages assez singuliers. En réalité, Marées ne reçut de ces artistes pas plus qu'il leur donna. Son bien propre, c'était un tempérament affranchi et un besoin impérieux de soumettre au contrôle du jugement les formules académiques. A Munich il tint commerce avec les Français et surtout avec Rembrandt auquel, sa vie durant, il resta fidèle. Un portrait du père de l'artiste (1862) marque l'étape nouvellement parcourue par son talent; on le tient aujourd'hui encore pour une des œuvres maîtresses de l'école bavaroise. A cette effigie s'oppose, dans un autre genre, le *Repos à la lisière du bois* (1863) qui valut à Marées du jour au lendemain la célébrité. La jeunesse se rangea du côté du novateur qui plaçait la puissance de la couleur, la vision pittoresque et artiste de l'ensemble au-dessus de l'observation mesquine du détail. Par là déjà Marées se rapproche des maîtres anciens dont on étudiait alors à Munich les sujets et non la technique. L'étendue de ses moyens d'expression est bien pour causer d'abord quelque étonnement. Comment a-t-il pu, dès ses débuts, conduire à terme, avec tant d'autorité, dans le même temps, des œuvres aussi différentes que le double portrait Marées-Lenbach et le *Bain de Diane*? Le premier de ces ouvrages constitue une étude de caractère délicate et puissante, malgré le peu de ressources



LE BAIN DE DIANE, PAR HANS VON MARÉES (1863)
(Galerie de Schleishelm.)

Copyright by Georg von Marées, Halle a. S.

d'une palette indigente. Dans l'autre, la science du coloris rivalise avec les recherches raffinées des peintres français les plus subtils. Avant Marées aucun Allemand n'avait su prendre de telles libertés avec la légende, et on n'imagine guère que pareille aventure vienne à se reproduire. Non seulement la facture mais la conception est française. Par l'effet d'un obscur croisement de races, Marées semble posséder une faculté de sentir et d'interpréter toute latine. Le développement ultérieur de l'œuvre viendra certifier le bien fondé de cette affirmation.

De 1861 à 1864, l'artiste devra lutter contre la misère noire, et la vente du *Repos* ne le sauve qu'à demi du désastre. C'est alors que, sur la recommandation de Lenbach, il entre en relations avec le baron Schack. Séduit par l'intelligence de l'artiste autant au moins que par son talent, le baron offrit à Marées les moyens de quitter Munich, où il n'avait plus rien à apprendre, et de visiter l'Italie. Schack collectionnait pour sa galerie les copies de tableaux d'après les grands maîtres. Lenbach, qui le secondait dans cette entreprise, se réjouit d'une collaboration que Marées accepta de fort mauvais gré; mais mieux valait se résigner à tout que de piétiner sur place et que de manquer l'occasion de connaître la péninsule.

A ce changement de résidence correspondit pour Marées une révolution de tout son être. Jusqu'alors il avait vécu parmi les artistes modernes plus ou moins secondaires. Pour la première fois il allait tenir un commerce intime avec les plus puissants génies de tous les temps. Dès 1865, il se libère envers Schack par les quatre copies d'après Palma, Titien, Velazquez et Raphaël qui ornent aujourd'hui la galerie Schack à Munich; mais au moment de profiter des latitudes qui lui étaient offertes et de mettre la main à des travaux personnels, les forces lui manquèrent. On dirait que, sous le ciel d'Italie, il a perdu tout d'un coup la maîtrise dont on lui faisait honneur à Munich. Il ne parvient pas à dompter le trouble où le jettent les monuments de l'antiquité, les créations du *quattrocento* et du *cinquecento*. L'ombre de Michel-Ange l'écrase. Il lui faut trouver une forme voisine de l'antique, personnelle cependant, qui traduise ses sentiments nouveaux ou bien cesser de peindre. La recherche lui coûta plusieurs années d'efforts. En premier lieu la tradition vénitienne l'attire; bientôt la crainte de choir dans le pastiche l'entraîne à trouver, dans l'observation de types populaires simplifiés, les héros de compositions idylliques issues de sa propre invention. Peut-être rêva-t-il un instant de devenir un Giorgione

moderne. Des « scènes de famille » restées inachevées le montrent engagé dans cette voie imprévue; ce sont des toiles tenues dans une gamme sombre, d'une facture hésitante. Pourtant Schack, qui subvenait, chichement d'ailleurs, aux besoins de l'artiste, s'impa-



Copyright by Georg von Marées, Halle a. S.

SCÈNE NOCTURNE, PAR HANS VON MARÉES (1869)

(Appartient à M. A. von Hildebrand, Munich.)

tienne. Marées se décide à lui envoyer deux paysages romains : ces œuvres imparfaites ne le satisfont pas lui-même; leur seul but est de prolonger son crédit. Une pareille sévérité paraît aujourd'hui le fait d'une modestie exagérée; déjà dans ces ouvrages l'artiste se livre moins à l'impression du moment, se soumet davantage aux lois de la synthèse; il avait méconnu jusque-là l'importance de l'atmosphère, de l'espace, du clair-obscur; désormais sa peinture

bénéficiera des enseignements de Léonard et du pouvoir magique d'interposer une distance mystérieuse entre le spectateur et l'œuvre.

Tels qu'ils sont, ces tableaux n'en amenèrent pas moins une rupture définitive entre le baron Schack et son protégé. Des idées bornées, un dilettantisme démodé, expliquent, sans l'excuser, l'acte de myopie qui jeta l'artiste dans un désespoir profond. Non seulement il se voyait privé de toutes ressources, mais, dans l'humilité de sa conscience, il se prenait à douter de lui-même. L'amitié de Conrad Fiedler et du jeune sculpteur Adolf Hildebrand vinrent à point pour le sauver. Le premier libéra Marées de tout souci matériel, avec le tact d'un ami qui sait quels égards réclame une sensibilité affinée. C'est à Fiedler que l'Allemagne doit de posséder aujourd'hui un œuvre qui exercera l'action la plus bienfaisante sur les destinées de l'école indigène : il a fait plus pour Marées que jamais roi ne fit pour un artiste ; et tout d'abord Marées fut soustrait à l'atmosphère déprimante de Rome. Les deux amis entreprirent en 1869 un voyage en Espagne et en France ; à Madrid, notre peintre s'éprend des chefs-d'œuvre du Prado. Les trésors du Louvre défilèrent ensuite sous ses yeux. Il retrouva la joie de vivre, le goût enivrant de la couleur, de l'improvisation joyeuse, n'est-ce pas dire le don de création spontanée qui s'était atrophié à Rome ? De son pinceau, maintenant assoupli, sortent des tableaux magistraux comme le *Saint Philippe et l'eunuque*, le *Cavalier qui cueille des oranges*, et la *Scène nocturne dans un bois*. Ce que Velazquez et l'école française ont révélé à l'artiste s'y accuse : aucun pastiche cependant ; rien n'est plus opposé à la virtuosité des Espagnols ou des Français ; l'exécution est d'une simplicité presque primitive.

Après la guerre de 1870, Marées s'établit en Allemagne, à Berlin, puis à Dresde (1872-1873). Sa production comprend des sujets légendaires, qui s'apparentent aux tableaux de la période italienne (*La Villa romaine*, *La Villa Borghèse*), puis des portraits qui continuent et dépassent la série des images brossées à Munich au temps de la jeunesse. Excepté Leibl qu'il devance, c'est à Marées que l'on doit les meilleurs portraits allemands de l'époque. Il signe un nouveau portrait de son père, puis de l'ami et du bienfaiteur qui lui avait fait connaître l'art français et espagnol. A Berlin furent exécutés les portraits de son frère, celui de Marbach, et le beau portrait double de Hildebrand et de Charles Grant ; à Dresde ceux de M^{me} Koppel, de M^{me} Schæuffelen, les deux auto-portraits de la collection de M. de Heymel, d'autres encore. Les acquisitions réalisées

au cours du voyage sont manifestes. Certaines affinités avec les impressionnistes peuvent être relevées. La volonté du peintre était pourtant de se tenir à l'écart des Français; il leur paraît plutôt hostile. Von Marées faisait peu de cas de leur goût traditionnel pour la couleur et de leur aptitude à rendre l'impression éprouvée devant la nature. Son idéal restait celui qu'il avait entrevu à Rome; un hasard vint lui donner pleinement occasion d'en approcher.

A Iéna, ville natale de Hildebrand, Marées s'était lié d'amitié



Copyright by Georg von Marées, Halle a. S.

GRUPE D'ENFANTS

(ESQUISSE POUR UNE FRESQUE DE L'INSTITUT ZOOLOGIQUE DE NAPLES)

PAR HANS VON MARÉES (1873)

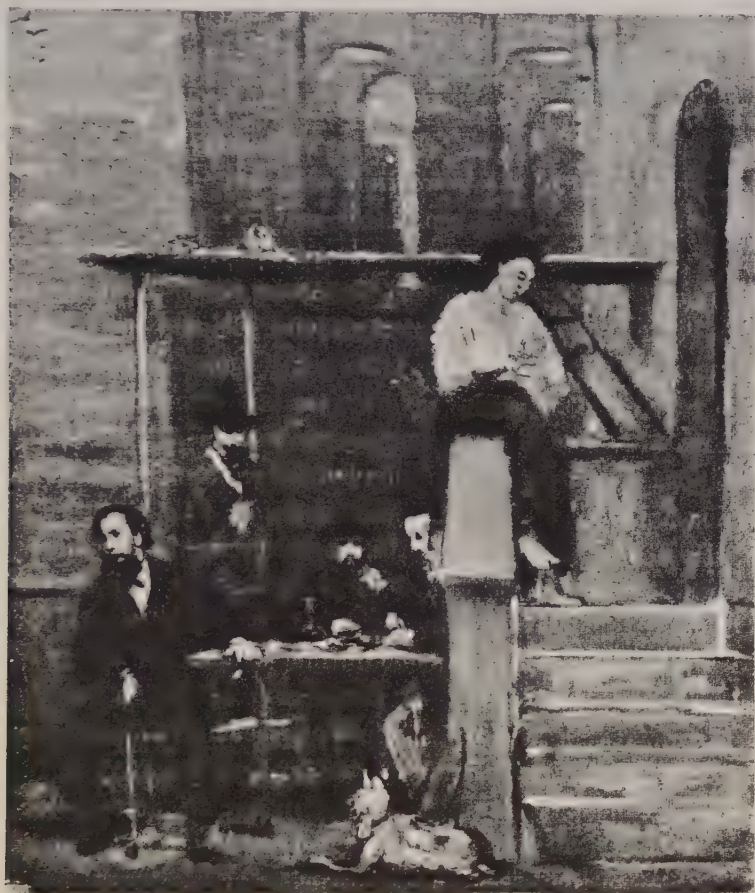
(Appartient à l'État prussien.)

avec un jeune naturaliste, Dohrn, lequel avait réuni en Allemagne les fonds nécessaires pour créer à Naples une station consacrée à l'étude de la faune marine. Marées connut ce dessein. Le bâtiment, situé sur le rivage, contenait une grande salle de repos avec loggia faisant face à la mer, le tout destiné à servir de lieu de réunion. Le projet de décorer l'ensemble de fresques hanta aussitôt le cerveau de l'artiste et il se mit à la besogne au mois de juin 1873; dès novembre tout était terminé. Pour donner une idée de l'importance de la tâche, rappelons que cette salle mesure environ 18 mètres de long sur 5 de large et que tous les murs sont peints. Les proportions rendaient l'emplacement peu favorable à une décoration;

d'autre part Marées n'avait jamais étudié la technique de la fresque : elle répugne aux habitudes de nos peintres modernes ; l'artiste contemporain borne son ambition à la toile, dont il choisit le format ; il peint ses tableaux comme un poète écrit ses poésies légères, sous l'inspiration du moment ; sa liberté est tout autre que celle des anciens maîtres, qui travaillaient pour un lieu déterminé, en vue de fins précises. La technique de la fresque exige, on le sait, une exécution sans délai ; l'improvisation y est presque impossible : le praticien doit n'avoir qu'à réaliser, sans interruption, une conception préalablement fixée dans son esprit. C'était plutôt l'affaire des anciens, que des liens étroits unissaient aux architectes. Les modernes, au contraire, sont tous plus ou moins des imitateurs : en Allemagne, c'est Raphaël que l'on copie ; en Angleterre, Botticelli ; aux yeux de Puvis de Chavannes, Giotto est le souverain maître. Seul Marées échappa à toute réminiscence. Les fresques de Naples ne trahissent aucune influence, et, s'il rappelle ses devanciers, c'est par la sérénité de la pensée, par la plénitude de la réalisation. Tout en adoptant scrupuleusement le procédé des fresques antiques, qu'il étudia à Pompéi, Marées sut conserver aux siennes l'avantage du tableau de chevalet moderne. Il évite de donner à la ligne la prédominance qui réduit la composition à une surface ornementale, et se préoccupe au contraire des masses, en les appropriant à l'espace dont il disposait. Il ne met en scène ni des dieux ni des nymphes, mais des pêcheurs, des adolescents cueillant des fruits, des femmes assises qui regardent la mer. La simplicité des motifs lui permit d'atteindre à la vigueur d'une étude de nature. Dans la dernière fresque, la plus réussie — que nous reproduisons — il a peint ses amis attablés après la journée de travail. Ces sont des portraits d'une vigueur étonnante.

Un nouveau facteur fomenta ainsi le génie créateur de Marées. On l'avait déjà vu se préparer inconsciemment à sa tâche lorsqu'il cherchait dans ses portraits de Berlin et de Dresde le caractère *monumental* des formes. N'était-ce pas cette même recherche qui guidait le débutant au temps de ses premiers pas sur la terre latine ? Tout l'effort de Marées se porte de ce côté : il convoite la simplicité et la puissance. L'Italie désormais le garde. Au printemps de 1873 le voici à Florence avec Hildebrand ; leur atelier est aux portes de la ville, dans le cloître de San Francesco ; c'est là que virent le jour des tableaux de format restreint, tout imprégnés de grâce florentine, puis des études (dont quatre auto-portraits) qui allient un

style ferme et puissant à un amour de la nature intelligent et profond. Le zèle de Marées redouble après qu'il a quitté Florence pour Rome où s'achèvera sa vie. Durant ces douze dernières années, il se rapproche chaque jour de son idéal. Après s'être enivré de



Copyright by Georg von Marées, Halle a. S.

PORTRAITS DE A. DOHRN, N. KLEINENBERG, CH. GRANT,

H. VON MARÉES ET AD. HILDEBRAND

(ESQUISSE DE LA FRESQUE DE L'INSTITUT ZOOLOGIQUE DE NAPLES)

PAR HANS VON MARÉES (1873)

(Musée d'Elberfeld.)

Giorgione, de Léonard et de Michel-Ange, il aborde l'antique, mais avec des intentions tout autres que celles des Allemands venus à Rome avant lui. Il n'entend pas dérober une beauté qu'on ne peut ravir, ni dessiner des contours à l'emporte-pièce, ni faire œuvre de sculpteur-peintre. Ses aspirations trouvent dans les exemples grecs et romains un frein spirituel à l'égarement de ses désirs, une mesure

et un guide pour l'expansion de ses dons. Sa propre nature se purifie et se clarifie aux lumières de l'antiquité. C'est pourquoi on peut l'appeler un classique.

Quatre triptyques : les *Hespérides*, les trois *Saints à cheval*, le *Jugement de Pâris* (inachevé) et *Fiançailles*, marquent, entre autres chefs-d'œuvre, le point culminant de sa maîtrise. Seule l'élite peut entièrement le comprendre.

Le triptyque des *Hespérides* ne manquera pas de décevoir la curiosité des amateurs que préoccupe exclusivement le développement d'un épisode, la composition d'un sujet. Les figures sont réduites à l'essentiel, les personnages, qui ne sont ni beaux ni laids, étranges par le manque d'étrangeté, semblent presque des abstractions. Leur groupement offre la forme la plus simple de la vie, montre l'état le plus primitif de l'activité. Et pourtant l'ensemble atteint aux fins suprêmes de l'art. On qualifie ces tableaux de « décoratifs » parce que nous n'avons qu'un nombre restreint de termes pour nous exprimer et que le même terme indique l'effort de celui qui compose une tapisserie ou qui coordonne en un vaste fronton le geste des Éginètes. Qui sait ? Peut-être suffira-t-il de cette épithète de « décoratif » pour grandir Marées aux yeux de la foule ; plaise plutôt qu'on reconnaisse à son exemple l'abîme qui sépare l'art monumental des fantaisies insignifiantes que l'on répand aujourd'hui sous la désignation abusive du mot « décoratif ».

Dans les tableaux des *Saints à cheval*, du *Jugement de Pâris* et des *Fiançailles*, l'abstraction n'est pas poussée aussi loin ; *Fiançailles* est même une histoire d'amour : à droite, Narcisse, rêveur, indécis ; à gauche, tendrement rapprochés, les fiancés ; au centre, solennelle, la fête nuptiale. Religieusement recueilli, on se sent, devant l'œuvre de Marées, acteur et spectateur à la fois.

Rembrandt, Rubens, Titien, nous convainquent de leur immortalité. Leur génie ne s'immobilise jamais ; il progresse sans arrêt. Ainsi en va-t-il pour Hans von Marées ; plus que nul autre il a compris la relativité de toute esthétique ; la vérité d'aujourd'hui ne voile pas pour lui la vérité supérieure de demain. Il ne s'est jamais limité, il n'a pas offert à l'amateur borné, en guise d'amorce, la spécialité d'un genre. On peut regretter qu'un âpre désir de perfection l'ait conduit à retoucher sans cesse ses anciens tableaux au lieu d'en mettre sur chantier de nouveaux. En reprenant cent fois le même ouvrage, il ne s'inquiétait pas des conditions de viabilité imposées à l'œuvre d'art ; ses repeints ont souvent empâté et abîmé la matière ;



Hans von Marées pinx.



Marées-Reproductionen-Verlag, Halle A. Saale.

LES HESPÉRIDES (1885)
(Galerie de Schleissheim.)

mais, si fortes que soient nos réserves à cet égard, elles ne sauraient diminuer l'artiste : car, si le détail a pu souffrir de ces reprises, l'ensemble n'a pas laissé d'y gagner, et c'est là l'essentiel. Jamais



Copyright by Georg von Marées, Halle a. S.

LE DOMPTEUR DE CHEVAUX, PAR HANS VON MARÉES (1883)

(Galerie de Schleissheim.)

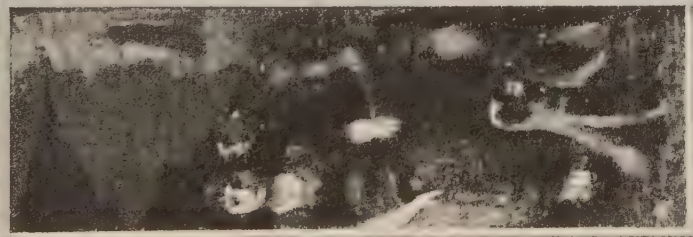
la règle du sacrifice ne fut appliquée avec plus de désintéressement et de conscience.

Une erreur très répandue accuse le dessin de Marées d'imperfection. Le grief est sans fondement et le reproche découvre le signe d'une conception d'art dérisoire. Tout à l'opposé, les dessins de Marées semblent les témoignages les plus irrécusables, les plus

probants, d'une originalité foncière. C'est là qu'il donne libre cours à sa fantaisie. S'il était quelquefois des mois sans toucher un pinceau, jamais il ne se lassa de travailler au crayon. Il y puisa le renouvellement de ce don heureux de l'improvisation qui nous surprend jusque dans ses dernières œuvres. C'est alors qu'il se défit de la facilité dangereuse de nos peintres modernes, de cette « habileté de la brosse » que Delacroix détestait. Marées la craignait à ce point qu'un jour il se mit à dessiner de la main gauche pour être plus sûr de l'intellectualité de ses moyens. Son évolution aboutit non seulement au raffinement de ses dons de peintre, mais encore au rejet de toutes qualités dues au hasard. Il essaya d'enlever à la main la force créatrice pour la remettre toujours de plus en plus au cerveau. Les dessins lui servaient pour ainsi dire de points de repère sur cette route périlleuse.

Marées mourut à Rome, le 5 juin 1887, avant d'avoir atteint sa cinquantième année. On a assuré qu'il avait disparu à son heure; on a même admis l'hypothèse d'un suicide, et cela parce que l'artiste, jusqu'au bout, s'était montré mécontent de lui-même. La vérité est que son talent n'avait pas cessé de grandir. Le *Ganymède*, qu'il termina quelques semaines avant sa mort, l'atteste. Sévère pour lui et pour les autres, il a poussé droit son œuvre, fidèle à son seul idéal. A certaines époques, il demeura totalement incompris, même par Fiedler. Accordons qu'il n'était pas commode à vivre : les affres de la création lui rendaient parfois insupportable la présence des amis les plus chers; à peine tolérait-il autour de lui un cercle d'élèves, qui lui restèrent, d'ailleurs, dévoués et fidèles au delà du tombeau; mais il aimait et voulait vivre seul avec lui-même.

Cet isolement n'est pas exceptionnel dans la biographie des artistes d'outre-Rhin, et notre sentimentalité s'en émeut volontiers. Mais le fruit tiré de cet isolement est caractéristique chez Marées. Si l'on plaint la solitude à laquelle d'autres furent condamnés, elle s'impose ici comme rationnelle, logique et nécessaire. La répugnance de la race germanique à l'égard du sentiment de la forme a mis obstacle au développement normal de quantité d'artistes de ce pays (les vieux maîtres en ont souffert, et Dürer le premier); elle a rendu tragique le destin de plusieurs peintres allemands du xix^e siècle; de là leur sympathie pour la France; de là l'émigration en masse vers Paris : ils y subissent l'impulsion puissante de la tradition; ils y créent de belles œuvres. Au retour, leurs forces déclinent, s'appauvrissent et s'éteignent sur le sol aride et infé-



LES FIANÇAILLES, TRIPTYQUE PAR HANS VON MARÉES (1885)

(Galerie de Schleissheim.)

Copyright by Georg von Marées, Halle a. S.

cond de la terre natale. Marées constitue à la règle une exception lumineuse. Sa patrie résidait dans la puissance de son intelligence et de sa sensibilité. Tête haute, dominant les influences qu'il recherchait, consciemment il a lutté sans cesse pour le développement de sa personnalité.

Au temps de la jeunesse, l'influence de Rembrandt approfondit le talent d'improvisation de l'artiste, nourri aux sources de l'art français. Rembrandt, plus tard, l'empêchera de tomber dans la froideur. A son retour d'Espagne, Delacroix fait impression sur lui; on s'en aperçoit à la couleur éclatante du *Saint Philippe et l'eunuque*. Les portraits de Marbach et de Fiedler donnent à penser que d'autres peintres français plus jeunes le frappèrent également. Rembrandt de nouveau intervient et accroît l'ampleur du portraitiste. La recherche de la couleur est tempérée par le sens de l'espace, que le Français ne possède guère, son ambition se réservant presque exclusivement aux beautés d'apparence et de surface, si l'on peut dire. Au second voyage en Italie, Marées apparaît en pleine maturité. Le peintre munichois, qui s'extasiait devant Michel-Ange, est devenu un maître qui, riche de tous les apports du Nord, passe en revue les héros d'un autre monde. Dans ses œuvres dernières, datées de Rome, on voit s'abolir un à un les liens qui l'unissaient à ses modèles antérieurs et à la peinture française.

On dira sans doute : voici un peintre allemand qui l'emporta en supprimant les limites que s'imposent les Français par la logique de leur évolution; sans se refuser à profiter de leurs découvertes, il porte à la perfection ce que négligent, ce que doivent négliger ces Français. Il faut s'en réjouir, tout en se gardant des conclusions précipitées. Pour l'artiste qui veut tirer profit de l'exemple de Marées, la question de savoir comment il réussit importe plus encore que le fait de sa réussite. Il y aurait danger à généraliser un cas particulier tout aussi rare qu'est en littérature l'apparition d'un Goethe. Ce n'est pas en cultivant jalousement sa subjectivité, comme le font tant d'Allemands d'aujourd'hui, que Marées parvint à la gloire. Isolé dans la vie, il communiqua toujours avec les grandes œuvres de l'humanité, et si le destin lui fut donné d'égaliser la gloire des écoles latines, ce n'est qu'après avoir emprunté et parcouru leurs voies avec un plein succès.



PLAQUE DE COFFRET BYZANTIN EN IVOIRE, IX^e SIÈCLE

(Ancienne collection Basilewski.)

LA SCULPTURE EN IVOIRE

AU COMMENCEMENT DE L'ÈRE CHRÉTIENNE ET DE L'ÉPOQUE BYZANTINE¹

(PREMIER ARTICLE)

JE me propose d'offrir ici quelques remarques sur les spécimens de la sculpture en ivoire qui nous sont parvenus datant d'une époque allant approximativement du IV^e au V^e siècle de notre ère au X^e. Je porterai mon choix sur certains spécimens, et j'essaierai de me restreindre à ces exemples. Ils sont bien connus des archéologues, tout au moins en ce qui concerne leur aspect et leurs sujets. Mais, pour leurs origines et leurs dates exactes, les opinions diffèrent considérablement dans bien des cas. C'est à ces différences d'appréciation et aux controverses qu'elles ont soulevées que j'espère apporter ma contribution. Afin d'écourter le plus possible les remarques que j'ai à présenter, je supposerai que le lecteur connaît plus ou moins l'art chrétien des premiers temps et les spécimens que j'ai choisis. Je ne m'attarderai donc pas à décrire ces œuvres et je les étiquetterai, pour ainsi dire, d'un titre concis, facile à reconnaître, qui indique la collection où elles se trouvent, par exemple : l'*Archange* du British Museum, l'*Ascension* de Munich ou de Liverpool, les couvertures d'Évangélistes de Lorsch, de Paris et de Berlin ; le diptyque de *Saint Paul* de la collection Carrand, etc.

1. Pendant que cette étude était sous presse, a paru, sous la signature de M. O. M. Dalton, conservateur-adjoint au British Museum, un important et remarquable ouvrage sur les ivoires de ce musée : *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era, with examples of Mohammedan Art and Carvings in bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British museum*. London, 1909, in-4°, avec planches.

Bien qu'il ne soit pas aisé de résumer en peu de mots tout ce qui a trait à un sujet si étendu, j'ai essayé d'indiquer les points principaux que je me proposerai d'étudier. De ce nombre est la question des rapports existant entre ces ivoires et l'art byzantin et celle de savoir s'il faut appliquer ce terme de « byzantin » dans un sens étendu ou restreint : en d'autres termes, ces ivoires sont-ils d'une technique et d'un sentiment byzantins, incontestablement doués de son âme et exécutés en Orient ; influencés par des idées occidentales ou entièrement d'esprit byzantin ; ou bien sculptés par des artistes occidentaux élevés dans les ateliers de Byzance ; ou par de simples amateurs s'inspirant de toutes sortes de modèles ; ou bien enfin entièrement occidentaux et conçus en dehors de toute influence orientale directe ?

*
* *

Les sculptures primitives en ivoire des premiers temps du christianisme et du Moyen âge ont, dans ces dernières années, attiré l'attention dans une plus large mesure que précédemment, où ce sujet était quelque peu négligé. Les travaux de Gori, Bugati, Dragoni, Hagenbuch, Salig, Lenormant, et autres commentateurs de la première heure, ont encore leur valeur. Au siècle dernier, Labarte, Weerth, Darcel, Didron, Hahn, Oldfield et un ou deux autres écrivains anglais, nous amènent au dernier quart de ce même siècle, époque où Westwood publia, comme supplément au catalogue des ivoires du South Kensington Museum par M. William Maskell¹, un livre qui n'a pas été égalé depuis : *Fictile Ivories*. Jusqu'à présent tous ceux qui se sont occupés de l'art de l'ivoire le citent et en reconnaissent la valeur. Le splendide ouvrage d'Émile Molinier n'a été publié qu'il y a dix ans à peine. Tout récemment les auteurs allemands, français et russes ont fait preuve d'une activité tout à fait remarquable : j'aurai à citer fréquemment Graeven, Kraus, Stuhlfauth, Schultze, Schlosser, Dobbert, Goldschmidt, Haseloff et Strzygowski, entre beaucoup d'autres trop nombreux pour pouvoir être mentionnés tous.

Il ne faut pas oublier pour l'art byzantin Diehl et Kondakov, et pour l'iconographie chrétienne primitive et l'art des sarcophages Le Blant, J. B. de Rossi, Garrucci, Rohault de Fleury, Grimouard de

1. La plus grande partie et les plus précieux des ivoires formant la collection du British Museum appartenaient auparavant à M. William Maskell.

Saint-Laurent et Mrs. Jameson. La liste est loin d'être complète. Malheureusement les dessins au trait que nous trouvons dans Garrucci, R. de Fleury, Mrs. Jameson et autres, avant l'époque de l'illustration par la photographie, sont singulièrement décevants, de même, quelquefois, que les moulages. Ils sont suffisamment précis, peut-être, pour un travail iconographique, mais, comme éléments de comparaison des styles et des époques, il est nécessaire de posséder quelque chose de plus exact, lorsqu'il n'est pas possible de recourir aux objets eux-mêmes. Il n'est que trop évident que les arguments de quelques critiques distingués sont parfois basés sur ces représentations imparfaites ou même des moulages trompeurs, comme dans le cas de Didron qui fut induit en erreur au sujet de la couverture du *Codex Bodléien*. Les gravures au trait que nous donne Mrs. Jameson sont tellement embellies qu'elles deviennent tout à fait inutilisables lorsqu'il s'agit de comparer les styles et la technique.

Nous ne devons pas trop nous fier aux détails iconographiques. Ils ne sont pas toujours infaillibles et tout au moins ne doivent pas être considérés seuls. Une découverte peut se produire inopinément qui renverse nos théories ; ou bien, nous pouvons nous trouver en présence de thèses aussi hardies que celles de Richter au sujet des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure.

Nous sommes toujours pleins de gratitude pour les travaux persévérants des critiques allemands, et nous savons avec quelle ingéniosité ils approfondissent les plus petits détails de leur sujet. Mais, pour le cas de nos ivoires, Stuhlfauth, dans son ouvrage sur l'ancienne sculpture chrétienne en ivoire, pousse trop loin l'analyse minutieuse, et en arrive à toutes sortes de spéculations et de suppositions imaginaires. Il semble parfois errer dans l'obscurité et se raccroche à n'importe quel fil d'Ariane ou à une ressemblance chimérique qu'il suit jusqu'au bout. Il prend une certaine forme particulière, par exemple celle du fauteuil pliant dans le diptyque de *Saint Paul* de la collection Carrand, et immédiatement, d'un ton dogmatique, décrète qu'il n'y a plus besoin de preuve au sujet de la date certaine. Il se complait dans de certaines expressions telles que : « toutes les autres attributions sont fausses », et, pour accentuer son désaccord avec les autres auteurs, il en tire des citations qu'il fait suivre d'un, ou même de deux points d'exclamation ; ou bien, encore, il renvoie à un auteur et déclare, dans une note au bas de la page, qu'il ne vaut guère la peine d'être cité (Graeven,

étudiant l'ouvrage de Stuhlfauth, le critique sévèrement sur quelques-uns de ces points). Et, plus loin, sur cette question très épineuse des dates à assigner à ces ivoires chrétiens primitifs, il ne se contente pas d'une datation approximative, à un siècle ou même un demi-siècle près : il essaie de préciser en indiquant la première ou la dernière décade du siècle. Sa division par écoles est certainement laborieuse, mais je n'hésiterai point à donner tout de suite mon opinion : c'est que nous n'avons pas de bases sérieuses pour justifier la présomption que des écoles de sculpture en ivoire aient jamais existé. Et par écoles je n'entends pas désigner, naturellement, rien que les ateliers, mais un système stable, suivi définitivement en tel ou tel endroit précis. Je pense qu'il n'y a pas eu une classe distincte de sculpteurs en ivoire, pas plus qu'il n'y en a maintenant ou qu'il n'y en a eu à l'époque de la grande prospérité de cet art, en Flandre et en Allemagne, au ^{xvii}^e siècle. Les sculpteurs de sarcophages, entre autres, travaillaient peut-être par intermittences l'ivoire, de même que le font maintenant les sculpteurs en marbre ou en bronze.

Sans aucun doute il y avait un genre d'ateliers pour la fabrication des diptyques consulaires les moins beaux, mais ceux-ci ne valent guère la peine — exceptions faites — d'être cités au point de vue de la valeur artistique, si intéressants qu'ils puissent être au point de vue historique. Essayer d'assigner des écoles aux diverses cités de l'empire, à Rome, Ravenne, Milan ou Monza, équivaudrait à attribuer le *Lamia* de Frampton à l'école de Londres, ou établir qu'une statuette française du ^{xix}^e siècle est de l'école de Paris : elles sont anglaise et française, et peuvent aussi bien avoir été exécutées à Manchester ou à Glasgow, à Lyon ou à Limoges. Nous ne pouvons pas davantage nous appuyer sur le nombre et la description des spécimens qui nous sont parvenus pour démontrer la vérité de cette hypothèse que la commande des œuvres se faisait dans les grandes villes. Les ivoires étaient demandés principalement, je pense, pour les couvertures de livres ou les reliquaires — surtout pour les premiers de ces objets, — et les artistes et les sculpteurs étaient les moines, la plupart orientaux, résidant dans les nombreux monastères répandus en Italie, en Gaule, et dans tout l'empire carolingien. Nous n'avons, réellement, aucune trace, aucun document, qui nous fasse croire que l'ivoire ait été employé — sauf les diptyques consulaires et privés — pour des besoins laïques et certainement pas dans une mesure telle que nous puissions croire qu'il existait des écoles ou des ateliers de sculpture en ivoire destinés à répondre

à des nécessités commerciales. Il y a bien les cassettes du genre « Veroli », mais ce ne sont que des spécimens isolés, quoique relativement nombreux, et d'une date très incertaine. Ce sont probablement des spécimens d'une renaissance temporaire, lorsque quelque artiste exceptionnel, en Italie sans doute, imita, peut-être sur une commande spéciale, les sujets et le style d'une période bien antérieure. C'est un cas, au moins, tout à fait exceptionnel.

Nous n'avons que peu de monuments dont la date puisse être déterminée avec certitude. Aucun nom d'artiste ne nous est parvenu, non plus qu'aucun indice que ces artistes aient joui de quelque réputation. Dans le *flabellum* de Tournus, « Joel » ne désigne pas nécessairement le nom du sculpteur. Et Tutilo, tout au moins pour les ivoires, n'est qu'un personnage de mythe. Cela, d'ailleurs, est complètement d'accord avec l'esprit des règles des fondateurs des grands ordres monastiques. Mais lorsque Stuhlfauth ne se contente pas d'assigner une école à Ravenne, mais même de diviser celle-ci en écoles de l'Ancien et du Nouveau Testament, il nous semble pousser trop loin l'esprit de spéculation.

Pour moi, il est un fait indubitable. C'est que, de même que l'art byzantin a suivi son conservatisme rigide pendant des siècles, de même les sculpteurs de ces ivoires ont copié et recopié, pendant des siècles ou ont adapté des modèles qui, de manière ou d'autre, se trouvaient dans leurs mains, soit qu'ils les eussent recueillis au cours de leurs voyages, soit qu'ils les eussent reçus de l'immigration de moines ou de missionnaires étrangers. Parmi les influences principales qui contribuèrent à former ce style, qui se continue longtemps, il faut citer les sarcophages de Rome, d'Arles et d'autres villes du midi de l'Europe. Nous pouvons y ajouter, comme exemple de recherches par comparaison, les mosaïques et les fresques, les enluminures des manuscrits et les ornements architecturaux. Ces éléments sont nombreux, car, bien que les ivoires que nous devons étudier soient, à mon avis, pour la plupart, d'origine occidentale, nous devons tenir compte de l'influence et des rapports qui existaient, non seulement avec Constantinople, mais entre les principales provinces souveraines de l'Orient — Syrie et Égypte — et le monde occidental. Je reviendrai plus tard sur la question de l'influence de la Syrie et de l'Égypte. A mon avis, pour les ivoires, elle n'a pas l'importance *directe* qu'on se plaît à lui accorder.

Ce sujet des premiers ivoires chrétiens est plein de difficultés et présente encore des problèmes en apparence insolubles. Cela est

d'une évidence que démontre la grande diversité d'opinions des commentateurs sur cette seule question de l'époque à leur assigner, question qui n'a pas plus reçu de réponse définitive aujourd'hui qu'il y a trente ans, ou plus longtemps même. Prenons quelques exemples les plus frappants. Rappelons-nous que, à l'exception du siège de l'évêque Maximien à Ravenne (et même pour celui-ci il peut y avoir des circonstances modificatrices), les critiques, à propos des exemples qui vont suivre, ne sont d'accord ni à un ni à deux siècles près. La pyxide de Berlin est attribuée par Hahn au ⁱⁱⁱe siècle ou même au ⁱⁱe, par Kugler et Kraus au ^{iv}e, par Westwood au ^{iv}e ou au ^ve, par Molinier au ^{vi}e. Les plaques de la *Passion* du British Museum sont du ^ve siècle d'après Kraus, Dobbert, Schultze et les autorités du musée; Westwood leur donne plus de marge : entre le ^ve et le ^{viii}e siècle; William Maskell, dans les collections duquel ces pièces extrêmement importantes se trouvaient, leur assigne le ^{vii}e siècle, et beaucoup d'autres varient entre ces limites extrêmes. La jolie plaque de l'*Ascension* du musée de Munich est du ^{iv}e ou du ^ve siècle selon Dobbert et Schultze, du ^ve ou du ^{vi}e suivant Molinier et plusieurs autres, du ^{vi}e au ^{viii}e d'après Waagen, du ^{ix}e au ^xe suivant Westwood, du ^{xi}e suivant Forster, tandis que Stuhlfauth et Kondakov déclarent qu'elle est du milieu du ^{iv}e siècle et la considèrent comme la plus ancienne des sculptures chrétiennes en ivoire. Le diptyque de *Saint Paul* de la collection Carrand varie, suivant les historiens, entre les ^{iv}e, ^ve et ^{vi}e siècles, et même la cassette de Brescia oscille entre le ⁱⁱⁱe et le ^ve siècle. La couverture du *Codex Bodléien* est du ^{iv}e ou ^ve siècle (Kraus), du ^ve (J.-B. de Rossi), du ^{vi}e (Oldfield), du ^{ix}e ou ^xe (Westwood), et William Maskell la croit contemporaine du manuscrit auquel elle appartenait. Il est inutile de continuer cette liste. Chose curieuse : lorsque nous pensons aux premiers siècles de notre ère, nous traitons inconsciemment un laps de temps de deux ou trois centaines d'années comme une quantité presque négligeable. Voyons ce que cela signifie. C'est tout comme si, dans le cas d'une pièce d'orfèvrerie ou d'un meuble, nous nous contentions de dire qu'il est du temps de François I^{er}, de Louis XVI, de l'Empire, ou des dernières années du règne de Louis-Philippe. Si la marge peut être aussi grande, comment pouvons-nous être certain du lieu d'origine de ces objets, ou des phases d'évolution et d'imitation qu'ils peuvent avoir traversées?

Parmi ces opinions contradictoires, tout en sentant ce que mes opinions peuvent avoir de hasardeux et peut-être de très présomp-

tueux, j'ai longtemps soutenu cette idée : en ce qui concerne la plupart de ces ivoires, au lieu de les reporter aux temps les plus reculés, les plus hypothétiques, au lieu de leur assigner l'époque de Justinien, nous devrions bien plutôt placer cette date un ou même trois siècles plus tard; nous devrions admettre que nous ne pouvons préciser même entre ces limites, croire même qu'elles sont l'œuvre des monastères continuant pendant des siècles la reproduction des mêmes types consacrés, des mêmes traditions, les recopiant, les adaptant et les reproduisant d'après des modèles que possédaient les moines ou bien d'après des notes et des observations faites au cours de leurs voyages ou rapportées par des pèlerins ou des missionnaires étrangers. Serait-il, même, tout à fait invraisemblable qu'il y ait eu une période — peut-être courte — pendant laquelle la matière en question abondait en Europe?

Moins de cent ans après l'acceptation du christianisme, de nombreux monastères s'étaient établis en Occident et ils continuèrent de s'accroître considérablement. On pourrait sans difficulté faire une liste de plus de mille couvents fondés entre le ^v^e et le ^{viii}^e siècle. Souvent c'étaient de vastes enclos entourés de murailles comprenant toute une ville et se gouvernant comme elle, à la façon de ce qui se passe encore de nos jours en Russie. « A l'ombre de ces murailles » disait Montalembert en parlant d'un de ces monastères, « habite toute une nation. » Ils étaient fréquemment situés dans des endroits écartés et solitaires, très rarement dans les villes ou aux environs. Ils se suffisaient à eux-mêmes et l'on sait que c'étaient des centres de travail surtout artistique, tel que la copie et l'enluminure des manuscrits. Ceux-ci demandaient des reliures somptueuses et j'ai peine à croire que les moines aient envoyé leurs livres dans les villes pour les faire relier. Il est possible que les grandes cathédrales, que les églises de l'Empire, qui, à l'époque de Justinien, étaient au nombre de plus de dix-huit cents, aient eu également besoin de splendides couvertures de livres et de reliquaires; mais, même alors, il est plus que probable que ces objets étaient fournis par les monastères.

Il y avait d'immenses établissements, même à l'époque de saint Martin de Tours (400), en Calabre et à Otrante. Des moines grecs de l'ordre de Saint-Basile étaient venus de l'Orient, du Nil, de l'Asie Mineure, du Mont-Athos, pour peupler les monastères de l'Occident. C'étaient des artisans, et ils conservèrent les traditions des arts pendant les temps troublés du ^{vii}^e et du ^{viii}^e siècle, alors que l'art

n'était presque pas cultivé ailleurs en Europe. Non seulement des artistes et des moines grecs, mais encore des foules de missionnaires irlandais et anglo-saxons accrurent ce nombre et contribuèrent, sous l'influence byzantine, à créer un art mélangé, tempéré, comme cela devait être, par les goûts de l'Occident, par les monuments encore existants des temps classiques et des premières années du christianisme, et par l'art des calligraphes et des miniaturistes des manuscrits celtiques et anglo-saxons. Il dut y avoir un conflit entre ces forces de l'Orient et de l'Occident, alors même que l'Orient était l'esprit dominant. Il s'ensuivit une incitation à faire un mélange de styles, une adaptation des manuscrits et des œuvres d'art que les étrangers apportaient avec eux ou des croquis qu'ils exécutaient pendant leurs voyages. Les chroniques des monastères, tels que ceux de Saint-Gall, de Cluny ou du Mont-Cassin abondent en renseignements sur les travaux de leurs moines, en sculpture comme en calligraphie. Léon d'Ostia, le grand chroniqueur du Mont-Cassin, nous apprend que de grands travaux d'art furent menés à bonne fin : sculptures en bois et en ivoire, exécutées par des artistes byzantins ou mauresques. Nous connaissons un nom d'artiste : Tutilo, moine de Saint-Gall, au ix^e siècle. Nous ne devons pas oublier le fondateur du grand ordre bénédictin au vi^e siècle, dont les règles ordonnent expressément la culture des arts. Il est hors de doute, également, que la persécution iconoclaste du viii^e siècle eut pour effet de chasser nombre de moines artistes des monastères d'Orient vers ceux de l'Occident. Pendant ces temps troublés (ils l'étaient véritablement en dehors des enceintes des paisibles monastères), il est certain que l'art de la sculpture en ivoire dut être pratiqué assidûment dans ces retraites, ne fût-ce que pour la parure des manuscrits richement enluminés. Vint ensuite l'époque carolingienne, l'empire occidental de Charlemagne et de ses successeurs, sous le régime desquels les monastères devinrent plus florissants que jamais. C'est sur les ivoires de cette période que notre attention sera souvent attirée. Nous sommes forcés, dans bien des cas, de nous contenter du terme général de carolingien, car grâce à l'esprit de conservatisme et à la persistance de la copie et de l'adaptation, les caractéristiques nationales n'étaient pas encore suffisamment distinctes pour justifier avec certitude un terme plus spécifique. De même, je ne pense pas qu'il y ait à hésiter dans le cas de cette inspiration orientale, tempérée par des modèles plus locaux, comme pour la couverture de manuscrit de Lorsch ; rappelons-nous que nous donnons le nom d'art anglais aux œuvres

d'artistes nés hors d'Angleterre comme Solon, Morel-Ladeuil, Alma Tadema ou Herkomer.

Pour les ivoires, depuis l'époque de Constantin jusqu'à la renaissance byzantine, il est impossible d'ignorer la persistance de certains types colportés de pays en pays, copiés et imités pendant plusieurs siècles. S'ils présentent quelques changements, ces modifications étaient peu nombreuses, car le nombre des modèles était probablement restreint. Cet art atteignit son apogée sous la renaissance byzantine; mais il n'existe pas beaucoup d'ivoires dans lesquels on trouve les qualités de cette renaissance. Ils sont plutôt du genre de ceux qui ont été exécutés dans les conditions sur lesquelles je viens d'insister. Certainement lorsqu'on arrive au ix^e siècle ou un peu plus tard, on reconnaît facilement la facture orientale. Les sculpteurs carolingiens s'inspiraient évidemment de modèles dont nous pouvons retrouver l'origine dans les spécimens existants. Je citerai comme exemples le diptyque de *Saint Paul* de la collection Carrand, la couverture du *Codex Bodleien*, et d'autres. C'est naturellement aux sources classiques que les bordures, dans certains cas, et d'autres détails ont été puisés; on y constate peu d'originalité et de génie créateur. Les artistes empruntaient franchement çà et là: par exemple les figures trapues des sarcophages, soit directement, soit indirectement, venues des mosaïques ou d'autres sources; ils s'inspiraient des manuscrits anglo-saxons et celtiques aux bordures de feuillage, aux personnages vêtus de draperies agitées comme par le vent ou de draperies de style classique, et ils y adaptaient leurs figures: en somme tout ce qui leur tombait sous la main, monuments originaux ou copiés.

Il semble souvent qu'on se trouve en présence d'un artiste né, j'irai même jusqu'à dire d'un amateur, plutôt que d'un artiste professionnel. Bien que, sans doute, il y eût des écoles ou ateliers dans les monastères, une grande part — comme aujourd'hui dans des circonstances similaires — avait été laissée à l'initiative individuelle. Souvent, aussi, à mon avis, le dessinateur et le sculpteur n'étaient pas les mêmes, ni d'un talent égal. Par exemple, dans la reliure de l'*Évangélaire de saint Lupicin*, à la Bibliothèque Nationale, le sculpteur semble avoir traduit selon sa capacité les cartons qui lui avaient été fournis peut-être par des dessinateurs de fresques. On peut très bien se figurer ce sculpteur, lorsqu'il avait à ciseler les chapiteaux de colonnes, s'essayant de son mieux à ce travail plus délicat, mais donnant la preuve, en fin de compte, que ce travail n'était pas son

genre. Si même le prototype de cette reliure fut celle de Berlin, il est difficile de croire que l'artiste a travaillé avec celle-ci sous les yeux. Remarquons aussi combien peu d'ouvrages d'artistes aussi exceptionnels que les sculpteurs des plaquettes de Lorsch ou de la plaque de l'*Ascension* de Munich nous sont parvenus. Ici l'on constate, en effet, un talent indépendant, d'un ordre élevé, à la fois comme dessin et comme exécution. Si l'on observe une prédilection pour le style des sarcophages, il est à remarquer que le choix en est borné à un nombre comparativement restreint de sujets. On rencontre rarement des exemples de symbolisme, et surtout de symbolisme dérivé de sources païennes : scènes de vendange, moutons, agneaux et béliers, chèvres, lézards, oiseaux, le Bon Pasteur, etc. Les rares types où se confinèrent les sculpteurs laissent à penser que ces artistes résidaient dans des endroits éloignés, où ils ne connaissaient que les quelques morceaux de petite sculpture et les enluminures de manuscrits qui se trouvaient dans les monastères. Je ne vois pas de preuve qui oblige à conclure que les ivoires où l'on trouve une ressemblance avec l'art des sarcophages aient été nécessairement exécutés d'après ces monuments, et encore moins que les sculpteurs aient connu, ou même jamais visité les Catacombes : les ornements si abondants qui s'y trouvent n'ont pas laissé de traces d'influence sur eux. Aussi, si l'on prend en considération l'influence des manuscrits celtiques et anglo-saxons, il faut soigneusement se rappeler les sources orientales — byzantine, copte ou syrienne — d'où dérivait eux-mêmes les ornements et les miniatures qui ornent ces manuscrits.

Avant d'examiner en détail les exemples que j'ai choisis, il est bon de jeter un coup d'œil sur la situation de ces provinces de l'Asie Mineure et de l'Afrique dont, suivant quelques-uns, l'influence fut prédominante. Lethaby, dans son *Mediæval Art*, affirme, sans autre preuve, que le siège épiscopal de Ravenne fut exécuté à Alexandrie; d'autres l'ont souvent attribué à l'Égypte ou à la Syrie, sans donner cependant aucun argument précis, aucune preuve à l'appui.

Depuis des temps reculés et au commencement de l'ère chrétienne, le niveau de la civilisation dans la Syrie centrale était très élevé. Les villes et les cités sortaient de terre presque comme en Amérique ou en Australie de nos jours. Les progrès du christianisme y étaient également rapides, et, au début, des temples et des palais païens furent convertis en églises. Plus tard, vint la période de l'architecture byzantine : nous pouvons, d'après les inscriptions,

en fixer la date au ^{vi}^e siècle. Vinrent ensuite l'invasion et la conquête par les Turcs; il semble qu'alors, comme par un coup de baguette magique, le pays fût désolé, les villes abandonnées. Il existe encore de cette civilisation des débris magnifiques qui demanderaient à être explorés. On ne peut oublier que c'est des deux provinces syro-égyptiennes de l'empire d'Orient que surgirent les multitudes de moines et de pèlerins qui envahirent la Gaule méridionale et l'Italie à l'époque de la dynastie mérovingienne.

*
* *

Je me propose maintenant d'examiner successivement un certain nombre d'ivoires dont la date s'étend depuis immédiatement l'établissement du christianisme sous Constantin, jusqu'aux ^{ix}^e et ^x^e siècles suivant certaines autorités. Je ne m'attarderai pas longtemps sur les pyxides. Elles forment, pour ainsi dire, une classe à part, et leurs dates sont d'une incertitude extrême. Molinier a raison, je pense, en les considérant, pour la plupart, comme d'origine italienne, bien qu'ayant subi l'influence byzantine.



PYXIDE DE SAINT MENAS, IVOIRE

(British Museum, Londres.)

La pyxide de Berlin est la plus célèbre. M. Dalton, dans *Archæologia*¹, décrit la pyxide de la collection Sneyd, récemment entrée au British Museum. Il estime que ces objets étaient fabriqués en grande quantité pour la plupart en Égypte, en Syrie, en Asie Mineure, mais que celle en question a été faite au nord des Alpes au ^{ix}^e ou au ^x^e siècle, et que c'est là une des imitations de l'art chrétien primitif, relativement fréquentes à cette époque. Cette observation touche de près, je crois, aux arguments que je veux produire.

Le British Museum possède également une pyxide remarquable représentant le martyr de saint Menas; c'est, parmi les ivoires, la

1. T. LVIII. p. 430.

plus ancienne et, je crois, l'unique représentation, à cette période reculée, d'un saint personnage étranger à la Bible. Si nous devons y voir une origine syro-égyptienne ou alexandrienne, ainsi que M. Dalton, il semble que nous devrions ranger dans la même catégorie plusieurs plaques de la chaire épiscopale de Ravenne. Le type des visages des anges, comme les figures de la chaire de Ravenne, — et nous pouvons y ajouter les anges de la couverture de Berlin, à laquelle nous allons arriver, — est un emprunt qu'on ne doit pas faire remonter à l'Italie, bien que plusieurs œuvres de cette espèce puissent être d'une facture italienne. En tout cas, le rapport avec la *Pyxide de saint Menas* a une importance considérable. Il vaut la peine, également, d'attirer l'attention sur la similitude tout à fait frappante de cette scène de martyre avec une des plaques du *flabellum* de Tournus. C'est une preuve nouvelle des diverses sources auxquelles puisèrent les moines carolingiens, soit directement, soit indirectement. A la vérité, il faut nous méfier des anachronismes. Il faut se demander aussi, je pense, si l'emploi de ces pyxides a persisté. C'étaient, à proprement parler, des reliquaires dans lesquels on gardait des linges imbibés du sang des martyrs. Les boîtes destinées à conserver les hosties ou les pains azymes sont différentes et moins anciennes. Je ne puis trouver aucune trace de facture carolingienne septentrionale dans la pyxide Sneyd, ni aucun indice qu'elle ne soit pas originale, excepté dans la ressemblance, signalée par M. Dalton, qu'elle offre avec les figures de la *Bible d'Alcuin*. Mais d'où provenaient ces types eux-mêmes ?

J'arrive à un groupe important d'ivoires. Qu'on puisse ou non assigner à quelques-uns une date aussi ancienne que le ^v^e ou même le ^{iv}^e siècle, ils se caractérisent par le style des figures, et parfois de la composition ; ils sont tous plus ou moins inspirés des sarcophages ou des monuments classiques d'où dériveraient les sarcophages eux-mêmes.

Les spécimens que je choisis sont les plaques de la *Passion* du British Museum, le diptyque de la cathédrale de Milan, l'*Ascension* de Munich, la *Résurrection* de la collection Trivulce et les fragments de diptyque de l'*Ascension* et des *Saintes femmes au tombeau* à Liverpool et au South Kensington Museum. Ils ne sont peut-être dépassés en intérêt par aucun des monuments des dix premiers siècles qui nous soient parvenus.

Les plaques de la *Passion* ont fait partie jadis de la collection W. Maskell, mais, je regrette de l'avouer, je n'ai aucun renseignement

sur leur provenance. Leur état civil, si on pouvait l'établir, aurait une valeur considérable, M. William Maskell les considérait comme étant du ^{vii}^e siècle. Le British Museum les date actuellement du ^v^e siècle et je suis forcé d'admettre que les plus récentes autorités acceptent cette date. La pièce la plus importante de la série représente le Crucifiement, et, même si l'on en avance la date jusqu'au ^{vii}^e siècle, elle est encore, malgré deux ou trois exceptions hypothétiques auxquelles je me référerai plus tard, la plus ancienne représentation réaliste de cette scène sacrée.

Combien il nous est difficile de concevoir tous les changements, tous les développements qui se sont produits durant cette longue période des six premiers siècles chrétiens ! Il s'écoule plus de quatre cents ans, au moins, après la fondation du christianisme, avant que les artistes osent représenter le Sauveur, et encore moins cette scène suprême du Crucifiement autrement qu'enveloppé de symboles. Nous serait-il possible, même actuellement, de contempler avec calme la représentation réaliste d'une scène aussi cruelle, si les habitudes des siècles n'en avaient transformé le réalisme lui-même en convention ? A quoi sommes-nous amenés, quand on ose faire de ce sujet une leçon d'anatomie ! Est-il étonnant que les sentiments de piété des premiers âges aient une persistance telle que, lorsque les idées de discipline dans l'Eglise prirent une autre direction, même alors, tout près du ^{vii}^e siècle, il fut nécessaire de décréter officiellement la substitution de la figure humaine du Christ au symbolisme auquel souvent on tenait encore ? Tout en négligeant, pour le moment, certaines considérations que j'indiquerai tout à l'heure, je ne puis arriver à croire, malgré toutes les preuves d'un sentiment opposé, que dès le ^v^e siècle cette représentation grossière, brutale, réaliste, irrévérencieuse (tout au moins pour cette époque) se soit soudainement imposée à la conscience du monde chrétien pour ne pas laisser de trace dans l'art, et que ce type audacieux n'ait pas produit plus de révolution, ainsi que nous



LE CRUCIFIEMENT, PLAQUETTE EN IVOIRE
(British Museum, Londres.)

oblige à le constater l'absence ou la rareté des exemples fournis pendant plusieurs siècles.

Voyons, maintenant, quelles autres représentations du Crucifiement nous possédons en vue d'une comparaison. Ce sont, d'abord, les portes de bois, bien connues des archéologues, de l'église Sainte-Sabine à Rome, la miniature de l'Évangélaire syrien du moine Rabulas, de la fin du ^{vi}^e siècle, et l'ampoule aux saintes huiles de Monza. Nous pouvons également prendre comme pièces de comparaison les exercices calligraphiques de différents psautiers ou Évangélaire, la plupart celtiques ou anglo-saxons, du ^{vi}^e au ^{ix}^e siècle.

Les portes de Sainte-Sabine sont en bois de cyprès : les panneaux, grossièrement sculptés, représentent des sujets de l'Écriture. L'un est très curieux : il est supposé représenter le Crucifiement de Notre-Seigneur et des deux larrons. On a attribué ces panneaux à un sculpteur grec du ^v^e siècle, mais des restaurations successives ont augmenté les difficultés de l'examen critique. D'ailleurs, tout en laissant de côté bien des événements subséquents, si l'on tient compte des deux pillages de Rome pendant le même siècle, il est difficile de s'imaginer que ces portes de bois aient pu arriver jusqu'à nous dans leur état primitif. En réalité, les opinions à ce sujet ont beaucoup différé, et toutes sortes de dates ont été assignées. Agincourt va même, et non sans raison, jusqu'à les comparer à des portes de bronze italiennes du ^{xii}^e siècle et il est suivi, en substance, par des historiens français et allemands. Mammachi, qui les décrit le premier au ^{xviii}^e siècle, les place au ^{vi}^e ou ^{vii}^e siècle. Rumohr et Schnaase pensèrent à une copie de quelque travail archaïque des environs de l'an 1200. Crowe et Cavalcaselle les rapportent au ^{ix}^e siècle. Il est, en tout cas, très probable que les sculptures ne sont pas l'œuvre d'un seul artiste. Quoi qu'il en soit, la facture en est extrêmement grossière et fait penser à un sculpteur naïf qui a fait de son mieux pour interpréter les dessins d'un artiste beaucoup plus habile. Je laisse de côté la question des encadrements. Mais je n'ai pas l'intention d'entreprendre ici la critique de ces portes. Je veux simplement suggérer que, si la solution de la question de la date reculée à assigner à la plaque d'ivoire du British Museum dépendait de ce rapprochement, l'argument serait bien faible.

L'imagination très vive de Stuhlfauth lui fait voir et commenter minutieusement les plus extraordinaires ressemblances entre les deux monuments, tout en convenant des différences qu'ils offrent :

ainsi, dans l'un le Seigneur est barbu, dans l'autre il est glabre ; ici, la tête est entourée d'un nimbe, là elle est sans auréole. Mais, dit-il, tout cela n'est rien auprès du fait que, dans les deux le Sauveur a la même attitude, les mêmes formes, la même draperie, la même exécution, les pieds non cloués reposant à côté l'un de l'autre sur le



DIPTYQUE EN IVOIRE

(Cathédrale de Milan.

suppedaneum. Cependant on remarquera que, sur les portes, les pieds posent à ras du sol, sans aucune trace d'appui : que l'on juge de la justesse des autres remarques. S'il existe des ressemblances, ne se résument-elles pas dans la forme des ceintures des trois corps ? Quant aux divergences, elles sont extrêmes. Ne pourrait-on penser que le sculpteur des portes a eu en tête quelque vague réminiscence de notre plaque d'ivoire ? Dans tous les cas il ne serait pas sans

importance pour la datation de cet ivoire que l'on pût établir la date où fut sculpté le panneau de bois.

Après un long examen de l'ivoire, je ne doute point que le nimbe n'ait été ajouté après coup, et je pense qu'il en fut aussi de même pour l'inscription. La croix elle-même est d'une forme qu'on rencontre assez fréquemment dans les sarcophages : par exemple, sur celui d'Anicius Probus, dans l'église Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne, et je n'ai nul besoin d'insister sur le « style de sarcophage » des figures. Si l'on excepte le panneau de la porte de Sainte-Sabine, la draperie qui ceint les reins est unique. Dans le manuscrit



PILATE SE LAVANT LES MAINS
PLAQUETTE EN IVOIRE
(British Museum, Londres.)

de Rabulas, dans le reliquaire de Théodolinde et dans d'autres *Crucifiements* anciens le Christ est complètement habillé et, plus tard, il porte une jupe qui descend jusqu'aux genoux.

Examinons ensuite la figure et l'attitude du soldat armé de la lance. Remarquons qu'il perce le côté gauche au lieu du côté droit, ainsi qu'on le voit presque toujours dans les représen-

tations de toutes les époques. Il en est de même dans le manuscrit de Rabulas. Des figurations anciennes montrant, comme ici, des gestes violents sont excessivement rares. Cependant, dans ce tour de force calligraphique, très curieux et barbare, représentant le Crucifiement dans l'Évangélaire irlandais du ix^e siècle du monastère de Saint-Gall, Longin perce, bien évidemment, le côté gauche. Il en est de même dans le Psautier de St. John's College à Oxford.

Je n'ai pas ici l'intention d'entrer dans la question générale de l'origine du crucifix, mais, bien qu'elle ait été plusieurs fois abordée, j'ai tenu à faire quelques observations qui touchent plus particulièrement aux ivoires, même si elles ne sont que des redites. Pour conclure, l'idée du crucifix ne naquit-elle pas probablement en Orient, pour être ensuite adoptée un, ou peut-être deux siècles plus tard en Occident, où l'introduisirent des moines syriens ? La plaque du British Museum est-elle donc de facture orientale ou occiden-

tale? En inclinant vers la dernière supposition je ne laisserais pas hors de question le canon du concile de Constantinople, en 692, auquel les évêques d'Occident n'assistaient pas.

Si nous comparons les quatre plaques du British Museum avec la *Résurrection* de la collection Trivulce, avec le diptyque de Milan, et avec la superbe *Ascension* de Munich, nous rencontrerons des points remarquables de ressemblance, dans le traitement des sujets, dans les attitudes et dans les expressions des personnages, dans les accessoires et dans les détails d'architecture. Le traitement technique n'est pas très différent, bien que j'admette un peu plus de rondeur et de relief dans les plaques de la *Passion*, des formes plus trapues dans les figures du diptyque de Milan et la grande supériorité artistique du panneau de Munich. Tous suivent les lignes des sarcophages ou des modèles dérivés peut-être de l'arc de Constantin, duquel les sarcophages eux-mêmes procédaient. Notons, enfin, la similitude du sentiment, si persistant et si populaire.



LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU
PLAQUETTE EN IVOIRE

(British Museum, Londres)

Comparons avec le diptyque de Milan la scène de la série du British où Pilate se lave les mains, le renvoi du Christ, la figure de Judas pendu, l'arbre lui-même, le sépulcre, les attitudes des femmes voilées. Je pense que la porte du tombeau, dans la série de la *Passion*, est montrée, à dessein, brisée.

Ainsi que je l'ai dit, les opinions ont varié beaucoup au sujet de ces plaques, quoique les critiques semblent dernièrement s'être mis d'accord pour leur assigner une date aussi reculée que le ^v^e siècle. Stuhlfauth soutient très énergiquement leur parenté avec les portes de Sainte-Sabine, mais prétend qu'elles sont postérieures à celles-ci et doivent être de la seconde moitié du ^v^e siècle. Waagen dit qu'elles s'accordent tellement avec les sarcophages qu'elles doivent être italiennes et ne sont pas postérieures au ^v^e ou ^{vi}^e siècle. Westwood leur accorde une marge de trois siècles, du ^v^e au ^{viii}^e, et cela répond en substance à mes vues. Je dois remarquer, en outre, qu'il attribue définitivement toutes celles que j'ai prises, comme

comparaison, à des artistes carolingiens des ix^e et x^e siècles. Enfin, en dépit des sarcophages et sans parler nécessairement d'une influence directe, j'aimerais à y reconnaître le sentiment et la tradition byzantins et l'œuvre peut-être de moines grecs des monastères de l'Italie méridionale.

Schultze rapproche le diptyque de Milan des plaques de la *Passion*; il les trouve parents et les considère comme un spécimen de l'art occidental à la fin du v^e siècle. Molinier les croit byzantins, du vi^e au vii^e siècle; Westwood et Stuhlfauth, carolingiennes du viii^e au ix^e siècle, et Kraus penche pour la date la plus ancienne. On sait que, habituellement, les encadrements étaient des bordures de feuilles d'acanthé ou de palmier, empruntées aux sources classiques : c'est une caractéristique des ivoires carolingiens sur laquelle il n'est pas nécessaire de revenir. Une autre caractéristique du diptyque de Milan, c'est que les anges, nimbés, n'ont pas d'ailes; si, par conséquent il est démontré, — et je crois qu'on pourrait l'admettre, — qu'après le iv^e siècle les anges avaient toujours des ailes, excepté pendant une période s'étendant du commencement du viii^e siècle environ jusqu'au milieu du ix^e siècle, la date de ce diptyque se réduit au moins aux limites d'un siècle et demi. Les anges au tombeau de la plaque de Munich n'ont pas d'ailes non plus, mais certaines autorités soutiennent que la date de cette belle pièce est réellement antérieure à la pratique de donner aux anges cet ornement.

La charmante petite plaque représentant l'Ascension qui se trouve au Musée national bavarois est une des plus intéressantes que nous ayons à étudier. J'ai déjà énoncé les nombreuses opinions contradictoires à son sujet. Stuhlfauth — et Graeven également, je pense — est convaincu qu'elle est l'œuvre du iv^e siècle et, par conséquent, la plus ancienne parmi les ivoires de ce genre attribués à l'art chrétien primitif. Il affirme qu'elle doit avoir été faite à Rome. Pour se convaincre, dit-il, qu'elle ne peut être d'origine carolingienne, il suffit de jeter un coup d'œil sur la plaque du *Crucifiement* de Liverpool. Mais pourquoi cette plaque, avec laquelle elle n'a que peu de parenté? Pourquoi pas celles de l'*Ascension* et du *Tombeau* partagées entre les musées de Liverpool et de South Kensington¹? Pour moi, et en continuation de mes théories, je penserais plutôt qu'elle doit

1. Dans la plaque du *Crucifiement* de Liverpool, la figure du Christ est sans barbe, n'est pas nimbée, est drapée d'une jupe. Et il n'y a pas de *scabellum*; dans la partie inférieure, les anges au tombeau ne sont pas ailés. Sur la feuille de dip-

être comparée à la plaque presque aussi belle de la collection Trivulce représentant la Résurrection. Il est difficile de ne pas mettre cette pièce dans la catégorie carolingienne ¹.

On pourrait citer, peut-être, comme pièce de comparaison, le diptyque consulaire, bien connu, de Probianus, afin d'en montrer la similitude évidente, mais je n'en déduirai pas toutefois que les pièces précédentes soient de la même époque. Molinier soutient qu'elles le sont, et contemporaines du superbe *Symmachorum* du musée de South Kensington. Le panneau de Munich est certainement une merveille de sculpture en ivoire, œuvre, à coup sûr, d'un grand artiste. Mais si, réellement, on a pu l'attribuer à une époque aussi reculée que le iv^e siècle, même dans ce cas je ne vois pas pourquoi elle aurait dû nécessairement être faite à Rome. Si l'on pouvait déterminer une autre origine que celle d'un monastère, pourquoi ne pas penser à Ravenne, au moment où, à la fin du iv^e siècle et au commencement du v^e, cette cité était, en réalité, grecque?



L'ASCENSION ET LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU
PLAQUETTE EN IVOIRE

(Musée national bavarois, Munich)

Une particularité de ces représentations de l'Ascension est que le Christ s'élève vers la main du Tout-Puissant qui émerge d'un nuage. Dans les sarcophages on trouve Moïse recevant de cette manière la

tyque du musée de South Kensington, dont celle de Liverpool est supposée être la partie correspondante, l'ange est ailé.

1. Remarquons aussi les points de ressemblance (les soldats juifs à bonnets plats, le tombeau et d'autres détails) avec les plaques de la *Passion* du British Museum. L'ange est nimbé, mais n'a pas d'ailes.

loi du Seigneur. Dans la porte de Sainte-Sabine, au lieu de la main il y a deux anges, et la Transfiguration est également représentée de même. La plaque de Munich serait-elle l'unique figuration de l'Ascension traitée sous cette forme à une époque aussi reculée que celle qui lui a été assignée? On retrouve souvent le sujet traité d'une manière toute semblable dans les manuscrits enluminés du ^{vii}^e siècle et des époques suivantes, par exemple dans l'Évangélaire irlandais du ^{vii}^e siècle du British Museum et dans l'Évangélaire latin du Corpus Christi College à Cambridge, également du ^{vii}^e siècle. Mais Kondakov — si je ne me trompe —



L'ASCENSION
PLAQUETTE EN IVOIRE
(Musée de Liverpool.)

allègue que, du ^{vi}^e au ^{vii}^e siècle, la scène n'est représentée nulle part de cette manière, qui apparaît seulement vers le ^{ix}^e siècle, et que, par conséquent, on ne doit pas assigner à cette plaque une date plus reculée que le ^v^e siècle. Je dirais plutôt : pas avant le ^{viii}^e siècle. Remarquons, dans cette pièce, combien la sculpture est profondément fouillée d'une manière inusitée, dans les branches et le feuillage de l'arbre. Je ne connais pas d'autre exemple, parmi les ivoires, avec lequel je pourrais comparer cette facture et je pense certainement que c'est un argument contre une attribution à une date très reculée. Je n'oublie pas certainement la plaque du *Bellerophon* au British Museum,

mais celle-ci est entièrement découpée à jour. Qu'on me renvoie aux sarcophages, soit; mais pour les ivoires ce mode de sculpture est extrêmement rare.

Dans la moitié de diptyque de Liverpool représentant l'Ascension, — l'autre moitié, à South Kensington, figure les Saintes Femmes au tombeau, — on retrouve cette main du Père Éternel. Mais le Sauveur est dans les nuages et ne monte pas une colline : l'arbre est un palmier stylisé, tout à fait différent de celui des plaques de la Passion, mais semblable à ceux du diptyque de Milan, et les bordures d'acanthé sont remarquablement belles. Admettant l'influence latine, la plaque de South Kensington semble surtout donner l'impression d'un sentiment byzantin. Je me permets de douter que les deux pièces en question aient constitué un diptyque et même que toutes deux soient de la même main. Et je ne pense pas que nous ayons des

indications suffisantes pour nous mettre à même de dire dans quelle partie de l'empire carolingien elles ont été faites, ni que nous puissions leur assigner une date plus précise que le ^{viii}^e ou ^{ix}^e siècle. Enfin je suis d'opinion que les cinq pièces précitées datent à peu près de la même époque, c'est-à-dire du commencement du ^{viii}^e jusqu'au milieu du ^{ix}^e siècle, et dans cet ordre d'ancienneté : savoir, celles de Milan, de Kensington, de Liverpool, de la collection Trivulce et de Munich. Remarquons aussi que la feuille de la collection Trivulce porte les emblèmes des Évangélistes, inconnus avant le ^v^e siècle; que ses rapports avec les plaques de la Passion du British sont frappants, et que si la plaque de Munich n'a pas la bordure carolingienne, le tombeau y est décoré des mêmes feuilles d'acanthé stylisées que nous trouvons sur les bordures des pièces de Liverpool et de South Kensington. Nous avons, en effet, quelque droit à y voir une conservation de types anciens et de croire à une période d'activité remarquable de la sculpture en ivoire.

Arrivons à la pyxide cylindrique du British Museum. Si l'on considère sa beauté et son importance, il est surprenant qu'elle ait si peu attiré l'attention. Pour ma part je ne connais qu'une ou deux simples mentions de cette pièce. Son origine, sa date, restent des énigmes insolubles. Elle a fait partie précédemment de la collection William Maskell, mais, encore une fois, comme dans le cas de bien d'autres ivoires de cette même provenance, je n'ai aucun renseignement sur les circonstances de son achat.

Elle est unique comme sculpture en ivoire. Il n'y a rien qui puisse lui être comparé comme forme et comme décoration, et l'on ne peut faire que des suppositions relativement à sa destination et à la signification de l'anneau détaché qui entoure le pied. Mais nous avons, je pense, quelque raison de voir dans cette pièce non seulement une influence de la Syrie centrale mais également une origine syrienne, et nous pouvons lui assigner une date aussi reculée que le ^v^e ou ^{vi}^e siècle, époque où les grandes cités de cette province



LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU
PLAQUETTE EN IVOIRE
(Musée de South Kensington, Londres.)

abondaient en églises magnifiques, remplies de riches objets liturgiques. Au temps du triomphe du christianisme, les chrétiens d'Antioche — siège du premier patriarcat — étaient, d'après le marquis de Vogüé, au nombre d'au moins cent mille. Je signalerai deux ou trois pièces, d'origine syrienne, desquelles, selon moi, pourrait dériver la décoration de cette pièce, ou, tout au moins, avec les-



PYXIDE CYLINDRIQUE EN IVOIRE

(British Museum, Londres.)

quelles ses analogies sont évidentes.

C'est un fragment d'ornementation d'une frise à la façade du temple de Balsamin :

on y remarquera le feuillage, les petits animaux et les bustes; et, en passant,

on y notera l'étoile à seize branches que

l'on rencontre si souvent dans les cas-

settes du genre Veroli et que je consi-

dère comme un détail venu de l'Extrême-

Orient. Je citerai ensuite, comme autre

pièce de comparaison, une partie du

pavement en mosaïque d'une petite

église byzantine à Sour, que J.-B. de

Rossi pense avoir été achevée au temps

de Constantin, pavement où on rencontre

les mêmes caractères et arrangements,

nettement asiatiques, des feuillages

ramifiés, les mêmes petits quadrupèdes

et oiseaux. Je signalerai également le

miroir d'argent orné de feuillages, de

chiens et de chèvres, de la collection

Blacas au British Museum, provenant

peut-être du pillage et de la destruction

de ces provinces et de ces cités par les

Mahométans. Enfin je demanderai à

exposer une hypothèse qui, j'espère,

n'est pas sans intérêt : c'est que nous devons tenir compte des communautés chrétiennes qui s'établirent de très bonne heure dans les Indes et à Ceylan. Il suffira de me reporter succinctement à la légende de saint Thomas et aux missions de Pantœnus. Les rapports entre les premières colonies chrétiennes de l'Inde avec les Nestoriens de Syrie et d'Alexandrie sont certains, et, en l'année 325, elles paraissent avoir appartenu au patriarcat de Merv. La *Chronique de Cosmas*, du temps de Justinien, nous dit que dans toute l'Inde et

la Perse il existait un nombre infini d'églises, avec des évêques et une grande multitude de chrétiens. C'est la Syrie qui introduisit le christianisme dans l'Inde, et la foi qu'adoptèrent ces pays, — nestorienne ou autre, de quelque manière qu'on la qualifie — est, jusqu'à nos jours, représentée par les chrétiens syriens de l'Inde et de la Perse. La décoration de la partie inférieure du vase est, pour moi, sans aucun doute, le lotus. Je voudrais attirer l'attention sur un bol d'argent avec couvercle, ayant fait partie autrefois de ma propre collection, qui se trouve maintenant au South Kensington Museum. Je ne suis pas certain de son origine, mais je le crois cinghalais, La seule conclusion à laquelle je puisse arriver pour le moment, c'est que le vase d'ivoire du British Museum offre des éléments très nets empruntés au plus extrême Orient, qu'il est dû aux rapports entre la Syrie et les Indes ou Ceylan, et qu'il peut avoir été fabriqué aux Indes. Au point de vue technique j'ai peine à penser qu'il ait été formé au tour ; plus probablement il fut creusé au moyen de gouges ou autres outils mis en mouvement par un archet. Dans ce cas il y a eu une perte considérable de matière qui aurait pu être évitée par l'enlèvement d'un noyau cylindrique. L'anneau libre du pied est certainement destiné à montrer un tour de force.

ALFRED MASKELL

(La suite prochainement.)

BOL EN ARGENT, TRAVAIL CINGHALAIS (?)

(Musée de South Kensington, Londres.)



CONFUCIUS ET SES DISCIPLES, PAR M. JOHN LA FARGE
(Peinture décorative au Nouveau Capitole de Saint-Paul, Minnesota.)

QUELQUES NOTES SUR LES PEINTRES AMÉRICAINS

Trois siècles environ se sont écoulés depuis l'époque où les premières colonies s'établirent de façon définitive en Amérique, à New-Amsterdam (aujourd'hui New-York) et à Boston ; mais c'est seulement vers le milieu du xviii^e siècle que l'on rencontre chez plusieurs peintres américains des qualités suffisantes pour marquer le début d'une école nationale. Son origine fut entièrement anglaise ; mais la différence de milieu, la rudesse et la simplicité de la vie dans un pays neuf entraînèrent à une plus grande simplicité de conception ; d'autre part, la succession des influences continentales empêcha la maturité trop rapide dont l'école anglaise avait offert l'exemple au xviii^e siècle.

Le plus ancien en date des peintres américains de quelque talent se nomme John Singleton Copley. Comme West, dont nous nous occuperons dans la suite, il naquit quinze ans après Reynolds. Les portraits d'hommes de Copley rappellent les Primitifs par la recherche opiniâtre du caractère. Ce n'est pas que leur auteur possède aucune des qualités qui distinguent les Primitifs d'Europe : ceux-ci avaient fondé leur esthétique en toute liberté ; pour eux, l'œuvre des devanciers établissait un point de départ, sans constituer une entrave ; chez Copley, au contraire, le lustre de l'école anglaise fit obstacle au développement de la personnalité. Artiste médiocre, Benjamin

West n'en jouit pas moins d'une renommée étendue; il avait déjà pénétré assez avant dans la connaissance de son art quand on le



LE CORSAGE VERT, PAR M. J. ALDEN WEIR

(Musée Métropolitain, New-York.)

vit, jeune encore, se fixer en Angleterre et y devenir populaire et influent; nommé peintre de la cour de George III, l'Académie royale se le donna pour président à la mort de Reynolds. West

compta beaucoup d'élèves; de tous les peintres qui vinrent en Europe chercher sa direction, Gilbert Stuart est le plus important; on doit faire cas de certains de ses tableaux et, avant tout, de la belle image qu'il a tracée de son maître, et que possède la Galerie Nationale de Portraits à Londres. A son retour en Amérique, Stuart exécuta des portraits admirables de hautes personnalités, de Washington et de Jay, par exemple.

Suit une période sombre et sans gloire. Copley et Stuart n'avaient



AU COIN DE LA 30^e RUE ET DE LA 6^e AVENUE A NEW-YORK
PAR M. JOHN SLOAN

pas formé de disciples dignes d'eux; il faut attendre jusqu'à la venue de Inness (né en 1825), d'Alexander H. Wyant, de Homer D. Martin, et de Winslow Homer (nés tous en 1836), pour qu'un changement heureux se produise dans les destinées de l'école. Laissons pour l'instant de côté Winslow Homer, qui vit encore; les trois premiers doivent à leur amour passionné de la nature de s'être élevés au-dessus de la faiblesse de leurs prédécesseurs; certes, il leur manque les qualités propres aux héritiers d'une grande tradition; mais, quand même, et à force de sincérité, il leur fut donné d'offrir dans leurs paysages des interprétations heureusement réalisées des beautés de la nature; la lumière s'y répandait à souhait;

les détails disparaissaient dans les masses profondes, comme souvent chez Constable. A l'exemple des maîtres de Barbizon, qu'ils rappellent aussi, ces artistes furent conduits à choisir, parmi les aspects de la campagne, ceux qui répondaient aux préférences de leurs tempéraments : Inness, les lumières dorées; Wyant, les gris du matin et les brouillards. Homer Martin les surpasse tous les deux; la fraîcheur et la vérité de ses toiles l'apparente déjà aux impressionnistes.

Vers le même temps apparaissent quelques peintres de figures



LE BAISER DE LA LUNE, PAR M. WINSLOW HOMER

dont la valeur est cependant moindre; tel Georges Fuller, doué d'un amour de la vie et d'un certain sentiment poétique, qui trouve pour s'exprimer le charme d'une couleur chaude et harmonieuse; tel Eastman Johnson, insignifiant à ses débuts, et qui, plus tard, se montra portraitiste remarquable; tel William Morris Hunt (1824-1879). Chez celui-là, l'influence des écoles européennes s'atteste pour la première fois. Élève de Couture et de Millet, à la fois décorateur, peintre de portraits et de paysages, l'ampleur de la maîtrise lui manque certainement; mais il est bon juge, bon professeur, et l'Amérique doit être moins à son œuvre peint qu'à sa critique et à ses enseignements.

Whistler va clore cette nomenclature rapide des artistes améri-

cains que la mort range dans le passé. Après tout ce qui a été écrit dans la *Gazette*, jadis par M. Duret¹, et naguère par M. L. Bénédite², on saura éviter les redites. Il suffira de rappeler au passage l'attachement que Whistler avait gardé à sa patrie; il était fier de ses origines, fier aussi d'être passé par l'Académie militaire de son pays. Quel nouveau procès n'eût-il pas intenté à la vue du cartel placé sous un des *Nocturnes* de la galerie Tate, où il se trouve incorporé à l'école anglaise, lui, Whistler, qui a émis le vœu formel qu'aucun de ses tableaux ne figurât dans un musée de la Grande-Bretagne! Un art aussi personnel que celui de Whistler ne pouvait être égalé; certes, ses imitateurs forment légion aujourd'hui, mais on peut se demander si son prestige tient à la puissance suggestive de ses exemples ou bien au raffinement de goût qu'entraîna la reconnaissance de sa maîtrise.

Whistler conduit naturellement à parler de l'eau-forte américaine, dont il demeure le maître incontesté. Il s'est, dans ce genre, placé au niveau des maîtres les plus illustres : une eau-forte de Whistler, une sculpture de Rodin, un nu de Degas donnent vraiment à penser que la vie d'aujourd'hui vaut d'être vécue pour les plaisirs de l'art. Par l'eau-forte et la pointe sèche aussi, non moins que par ses tableaux, s'est illustrée l'artiste femme la plus éminente du Nouveau Monde — et de l'Ancien peut-être — : miss Mary Cassatt. A la suite de miss Cassatt et de Whistler prend place M. J. Alden Weir; ses tableaux, ses estampes expriment les douceurs de l'intimité ou encore les joies de la campagne sous la caresse d'un soleil tranquille. M. Weir appartient au club des aquafortistes qu'honore encore M. Leigh Hunt, presque aussi connu en Angleterre qu'en Amérique et dont l'œuvre se recommande autant par l'invention que par la technique.

De même que pour la peinture, Whistler compte des deux côtés de l'Océan de nombreux élèves aquafortistes. La *Gazette* s'est occupée à maintes reprises de plusieurs d'entre eux; elle a publié notamment des planches de M. Cameron³, de M. Mac Laughlan⁴, et de M. Pennell⁵, de M. Chandler⁶, de M. Clarence Gagnon⁷. Chaque

1. *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1881.

2. *Ibid.*, mai, juin, août et septembre 1903.

3. *Ibid.*, 1899, t. II, p. 478.

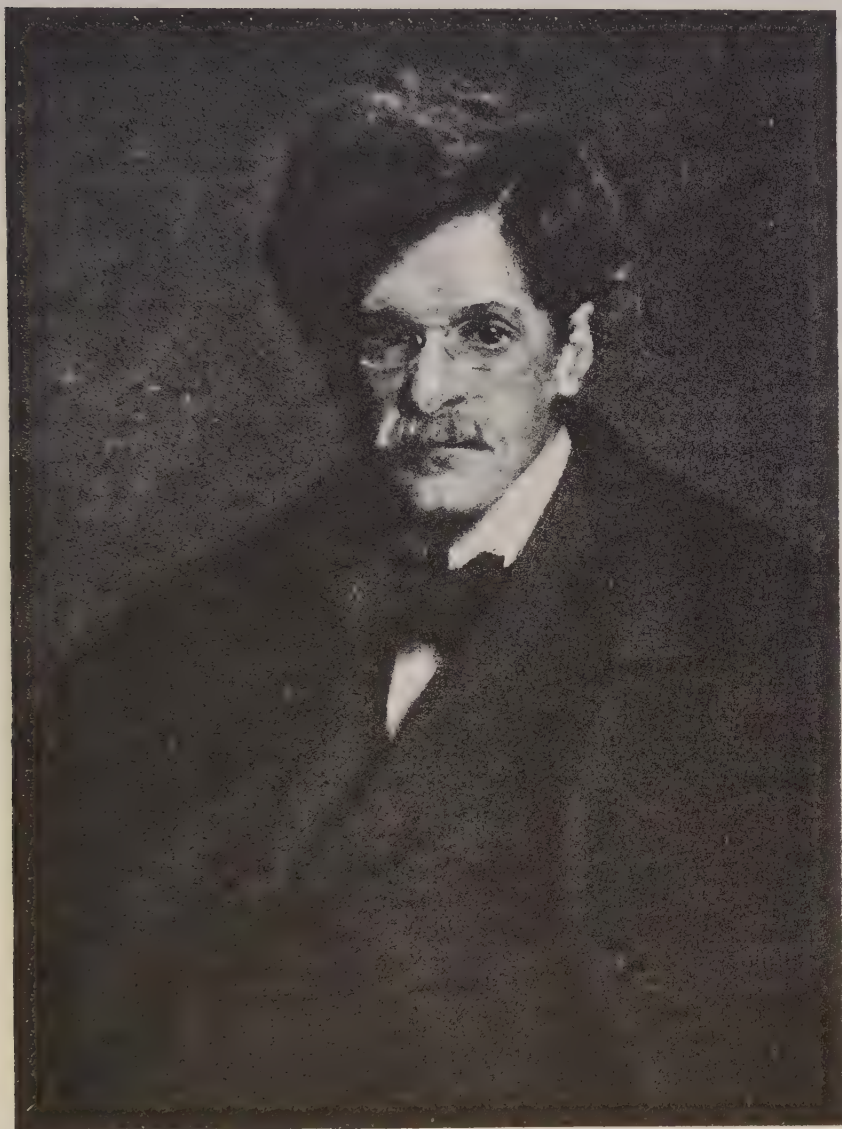
4. *Ibid.*, 1903, t. II, p. 40.

5. *Ibid.*, 1906, t. II, p. 60.

6. *Ibid.*, 1908, t. II, p. 120.

7. *Ibid.*, 1906, t. I, p. 244, et 1908, t. II, p. 76.

lecteur a pu se rendre compte de la surprenante adresse de main où est parvenu ce dernier ; mais n'y a-t-il là qu'un simple agrément



POTRAIT DE M. ALFRED STIEGLITZ, PAR M. WILLIAM M. CHASE

de facture et M. Pennell ne donne-t-il pas à louer les dons de l'imagination et une véritable puissance dans les planches telles que *Le Puy* et *Notre-Dame de Paris*? Avec M. John Sloan nous avons affaire à un tempérament d'un tout autre ordre. Ses eaux-fortes sont d'un

humoriste; elles rappellent parfois Goya et plus souvent Cruikshank et Leech; l'observation des mœurs y est prime-sautière, comme on en peut juger d'après la représentation d'une *Rue de New-York* qui accompagne cette étude. Cet illustrateur imprévu et curieux de Paul de Kock possède au plus haut degré le don du mouvement et le sens du clair-obscur à quoi se reconnaît l'aquafortiste de race.

En regard de ce groupe de graveurs — auquel s'annexe tout naturellement la pléiade de jeunes graveurs américains qui vivent à Paris et dont les travaux ont été suivis ici même, jour à jour, presque — deux xylographes seuls s'opposent : M. Timothy Cole et Henry Wolf; car ce n'est guère qu'un simple dessinateur en noir et blanc que M. A. B. Frost, humoriste comme Sloan, et qui excelle, lui aussi, dans la définition des types américains.

Mais revenons à la peinture et à Winslow Homer. C'est pour les États-Unis l'artiste national par excellence. Après s'être adonné à la lithographie, il étudia quelque temps à l'Académie de Boston; pourtant le meilleur de son savoir lui est venu, semble-t-il, du hasard qui l'improvisa illustrateur lors de la guerre civile. Ainsi s'était formé, jadis, le talent de Constantin Guys. L'Exposition universelle de Paris en 1867, où parut un choix de dessins de Homer, assura sa célébrité en Europe. L'artiste en exécuta un nombre prodigieux; la nécessité de produire vite et en grande quantité lui permit d'acquérir une rapidité d'écriture et une sûreté de main hors du commun. Un artiste français l'initia à la peinture et à partir de 1862 on vit Homer broser des tableaux de genre, des scènes de guerre, des paysages avec figures, puis aussi des épisodes de la vie des nègres, des paysans et des pêcheurs. Il rapporta d'un séjour aux îles Bermudes tout un vaste butin où le peintre exprimait, avec autorité, l'imposante grandeur de l'Océan tel qu'il apparaît dans le *Courant du Gulf*. Des vues de la côte du Maine, qui datent de la vieillesse d'Homer, évoquent la lutte des éléments et des forces éternelles. Ceux que le tableau du musée du Luxembourg a séduits par son charme poétique goûteront plus vivement encore ces vues de la côte rocailleuse dans lesquelles Homer oppose victorieusement la fixité du sol au tourbillon du vent et à l'orage qui déchaîne le courroux de la mer.

Dès le milieu du xix^e siècle, les peintres d'Amérique ne jugent plus suffisante l'éducation qu'ils peuvent recevoir dans leur propre pays. Leur talent vient se former en Europe, à l'école des maîtres d'autrefois et d'aujourd'hui. Plus tard seulement, ils trouveront



John Stearns lith. et. sc.

UNE RUE A NEW-YORK

Imp. A. Porcabeuf Paris.

les éléments d'un enseignement complet dans les grandes écoles et dans les musées ouverts à New-York, à Boston et à Chïcago.

L'examen vient-il à se concentrer sur l'œuvre des dernières générations, l'on est conduit à isoler quatre peintres de l'ensemble des artistes. M. John La Farge¹ est d'ascendance française. Venu de bonne heure à Paris, il eut quelque temps pour maître Couture; il ne se défendit pas de céder au charme de Chassériau; Paul de Saint-



LE DOGME DE LA RÉDEMPTION, PAR M. JOHN SARGENT

(Peinture décorative à la Bibliothèque publique de Boston.)

Victor était son cousin, et il fut lié d'amitié avec Puvis de Chavannes, Théophile Gautier et Charles Blanc. C'est, avant tout, un décorateur; ses vitraux sont réputés; d'autre part, il s'est prouvé amateur et critique au goût sûr. Son éclectisme puise libéralement aux sources les plus opposées. Toutefois, son coloris le rapproche plutôt des Vénitiens. Un voyage au Japon et à Samoa (1886) acheva de révéler M. La Farge à lui-même; depuis ce moment surtout, ses idées ont trouvé des symboles plus adéquats. On en peut juger d'après

1. Une exposition particulière des œuvres de M. La Farge a eu lieu jadis au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.

sa décoration représentant *Confucius et ses élèves* (en tête de cet article) et d'après maints autres travaux dont M. Paul Bourget n'a pas chômé à faire l'éloge.

Le doyen des peintres américains d'aujourd'hui est M. William M. Chase, sur qui Velazquez et Frans Hals ont exercé une incontestable influence; ses amis ont été, avec Whistler et Sargent, Duveneck, d'une si remarquable habileté; Robert Blum, artiste rare; puis Currier, dont le génie trouble ne connut pas l'heure de la pleine expansion. Il est malaisé de déterminer tout ce dont l'Amérique reste redevable à M. William M. Chase: c'est lui qui provoqua les premières expositions impressionnistes; c'est son intervention, jointe à celle de miss Cassatt, qui assura aux galeries publiques et privées d'Amérique la possession des œuvres dont elles peuvent le plus légitimement se prévaloir. Sa peinture vaut par l'éclat de la couleur, et aussi par la *maestria* de la pratique; selon Chase, au style de l'œuvre se mesure le mérite de l'auteur, et ses ouvrages ne démentent pas sa doctrine.

A propos de Whistler, à propos de Chase, il a fallu rappeler le souvenir de Velazquez; c'est encore ce nom glorieux qu'on est tenté de citer lorsqu'il s'agit de M. J. Alden Weir, élève de Gérôme, ami de Bastien-Lepage et de Wyatt Eaton, qu'une fin prématurée a tous deux réunis dans la gloire. Tandis que le dessin d'Alden Weir semble, à certains égards, classique, les tons de sa palette le rapprochent plutôt des impressionnistes, notamment de Pissarro.

M. John Sargent est né à Florence, en 1856, de parents américains, et c'est l'Amérique qu'il revendique comme sa mère patrie. Disciple de Carolus Duran, il a travaillé longtemps en Espagne; toutefois, à l'ascendant de Velazquez s'ajoute, cette fois, l'action exercée par Raeburn, ainsi que par le Greco et Frans Hals. Malgré les commandes dont on l'accable, M. Sargent ne transige pas avec ses principes: en présence de chaque modèle, il cherche tout ce qui peut concourir à dégager, à déterminer et à accuser le caractère. On sait avec quelle aisance superbe il y parvient; ses portraits sont bien connus en France et en Angleterre; l'Amérique seule sait révéler le décorateur que M. Sargent sait être, à sa guise; et ce n'est pas un mince étonnement pour les Européens qui traversent l'Océan de voir ce maître quitter la représentation des gens du monde, pénétrer dans le domaine de l'art religieux, et y plier au joug de sa personnalité les traditions qui règlent la conduite d'une peinture murale. Les destinées de cet art de la décoration peinte ont été sin-

gulièrement favorisées par la construction incessante d'édifices nouveaux aux vastes proportions. Edwin Abbey s'y est adonné, non



ENFANT SOURIANT, PAR M. ROBERT HENRI

(Collection de M^{me} H. P. Whitney, New-York.)

sans succès, après s'être fait d'abord un nom comme illustrateur; d'autres artistes, MM. Abbott Thayer, Edward Simmons, Kenyon Cox, y ont trouvé l'occasion de se produire et de s'affirmer d'une façon presque continue.

Après les décorateurs, voici les fantaisistes de l'école. M. Albert P. Ryder et M. Arthur B. Davies méritent pleinement d'être ainsi qualifiés ; du premier, on a dit que c'était un homme d'esprit dont le rêve se formulait par la couleur ; le second a été plusieurs fois rapproché de Giorgione : peintre de la grâce fugitive, M. Davies paraît tenir à la fois du musicien et du poète.

De tous les artistes américains qui touchent à l'impressionnisme, le plus important et le plus célèbre est miss Mary Cassatt, et si nous n'entrons pas dans de grands développements à son sujet, c'est qu'elle doit être prochainement dans la *Gazette* l'objet d'une étude spéciale. Rappelons seulement qu'elle a contribué à fonder l'impressionnisme et qu'elle a su rendre, en femme et en peintre, la grâce de la femme et de la vie intime de l'enfance. Miss Mary Cassatt a joué un rôle essentiel, primordial, dans l'évolution de la nouvelle peinture. Quelques autres artistes s'affilient de plus loin à l'impressionnisme : ce sont Twachtman, disparu voici quelques années et qui possédait une vision poétique de la nature ; puis M. Prendergast, amoureux de la vie joyeuse et de la lumière ; M. Lawson, paysagiste fin et vigoureux, grandi à l'école de Claude Monet, comme M. Hassam, dont les nymphes errent le long du rivage et parmi les clairières ensoleillées.

Les derniers artistes que nous allons citer ont beaucoup promis, beaucoup tenu ; mais on est en droit d'attendre d'eux davantage encore. Leur mérite commun est de s'attacher à rendre la vie, non plus avec des yeux européens, mais telle que les Américains la conçoivent. L'opinion donne volontiers M. Robert Henri comme chef de ce groupe ; peu important les conseils qu'il put demander à Bouguereau et même à Goya et à Manet ; ils ne firent sur lui qu'un impression éphémère ; ce fut vite fait pour M. Robert Henri de se persuader que l'on n'arrive aux vérités universelles qu'en approfondissant sa propre individualité ; les portraits, les paysages de M. Robert Henri montrent toute la part qui revient dans son art au travail de la réflexion. Je rangerai autour de lui M. William Glackens, transcripteur alerte des aspects de la vie et de la nature ; M. George Luks, plus direct, plus immédiat, plus impulsif ; M. John Sloan auquel nous avons déjà fait allusion ; M. Jérôme Myers, bon coloriste et confidant pitoyable de la misère des humbles. Consignons enfin que le paysage est peut-être le genre qui se trouve cultiver avec le plus de faveur en Amérique ; les praticiens qui lui font surtout honneur, à notre avis, sont MM. Schofield, Redfield, Francis



Miss Mary Cassatt pinx.

L'ENFANT AU MIROIR

Murphy, Henry Ranger, et, après eux, MM. Lathrop, Harrison et D. W. Tryon¹.

Mais l'instant est venu d'arrêter ces écritures ; outre que nous verserions dans des énumérations vides d'intérêt, ce serait risquer d'empiéter sur l'avenir. Notre but aura été atteint, si ces notes trop sommaires ont pu éveiller l'idée du rôle qui appartient déjà aux États-Unis dans l'histoire de la peinture et si elles ont laissé deviner la mission à laquelle l'Amérique se trouve appelée, étant donnée l'importance toujours grandissante que l'art prend dans les préoccupations et dans la vie intellectuelle du Nouveau-Monde.

WALTER PACH

1. Nous nous sommes attaché à mettre en lumière les artistes les plus consciencieusement américains ; mais la dignité de l'œuvre de M^{lle} Cecilia Beaux, MM. Emil Carlsen, Dewing, Eakins, Schinn, Gay, Vedder, Tarbell, Brush, Melchers, Dannat, Tanner, Alexander, Hayes, Miller, est trop grande pour que nous ne considérions pas comme un devoir d'écrire au moins le nom de ces artistes, — la plupart d'ailleurs connus et estimés en France.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



PORTRAIT DU SCULPTEUR FRANÇOIS DUQUESNOY
PAR VAN DYCK
(Musée de Bruxelles.)

En même temps qu'elle convie les nations à apporter leur concours à son Exposition Universelle de 1910, la Belgique leur demande de l'aider à rehausser l'éclat de son passé artistique. En effet, le gouvernement a pris l'initiative de reconstituer une période brillante entre toutes de l'histoire de l'art national : celle du règne d'Albert et Isabelle. Après l'exposition des Primitifs à Bruges, c'est moins une époque qu'une école qu'on se propose de faire revivre. A ce moment la peinture flamande atteint l'apogée de sa splendeur. Les noms de Rubens, van Dyck, Jordaens, Jan Breughel de Velours, Teniers, Snyder, retentissent par l'Europe entière. Rubens disparu, c'est le déclin, et si van Dyck peut caresser un moment l'espoir de poursuivre l'œuvre de son illustre devancier, sa fin prématurée mettra obstacle à la

réalisation de l'entreprise. Et, chose amusante, Gonzalès Coques, le délicieux peintre de petits portraits, sera, sous le nom du « petit Van Dyck », le dernier représentant de la grande école. Mais il suffira à la gloire de van Dyck de s'être frayé des voies personnelles, sans cesser de se réclamer de Rubens. Le règne d'Albert et Isabelle emprunte le meilleur de son éclat au nom de Rubens. Ainsi, plus d'une fois, de médiocres souverains ont dû l'immortalité au souvenir qui lie leur nom à celui des grands artistes de leur temps : Philippe IV est surtout connu par Velazquez, Charles I^{er} par van Dyck ; et vraiment c'est un titre à l'admiration de la postérité que d'avoir su découvrir de tels maîtres et d'en avoir utilisé le génie.

Pour l'exposition projetée, les organisateurs devront, de toute évidence, emprunter aux collections publiques et privées, nationales ou étrangères, aux

églises, aux établissements charitables, aux dépôts d'archives, etc. On sait quelle fut la sollicitude des princes de la maison d'Autriche pour les édifices du culte : sous Albert et Isabelle et dans la limite de leur États, dit Miræus, s'élevèrent plus de trois cents églises. On voit quel champ ces édifices ouvraient à l'activité des artistes et des décorateurs.

Au cours des siècles la Belgique a vu se disperser une partie considérable de ses richesses. Faut-il s'en étonner, étant donnée la situation géographique d'un pays incessamment convoité par les puissances étrangères, et chaque envahisseur moissonnant à sa guise parmi les trésors artistiques que défendait jalousement la piété des citoyens? Qu'on se rappelle, d'autre part, les nombreux artistes flamands auxquels il fut donné de faire briller leur talent sur le sol étranger. Mais c'est assez dire pour montrer que la tâche sera tout autre que celle qui s'employa naguère à reconstituer l'œuvre d'un van Dyck ou d'un Jordaens. Anvers, pour son compte, érigera dans les jardins de l'exposition un palais offrant la reconstitution de la maison même de Rubens. Cette maison existe encore, très modifiée il est vrai, mais d'anciennes gravures et des tableaux même en donnent l'exacte physionomie. Qui sait si Anvers n'aura un jour à côté de sa « maison plantinienne » une « maison rubénienne »? Cependant le but sera plus difficile à atteindre, le patrimoine du maître s'étant, par sa volonté même, autant que par la force et la nature des événements, dispersé bientôt après sa mort.

Il n'est pas trop tard pour parler de la réunion tenue à Liège, au mois d'août, par la Fédération archéologique et historique de Belgique. A côté des principales sociétés du pays s'y trouvaient représentées quelques grandes sociétés étrangères, à commencer par la Société française d'archéologie. La ville de Liège avait réservé à ses invités la faveur d'assister à l'inauguration du nouveau musée d'archéologie. L'intérêt en est essentiel et l'aménagement admirable. L'hôtel Curtius, précédemment affecté au Mont-de-Piété, est aujourd'hui restauré avec une discrétion trop rare, surtout en Belgique. L'importance de toutes les salles est grande; celle des collections préhistoriques, belgo-romaines et franques exceptionnelle; les verreries, les faïences, les spécimens de peintures, etc., offrent un intérêt d'ordre général qui élève le nouveau musée à la hauteur des meilleurs établissements de ce genre. Dans le palais qui abrita la section des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de Liège en 1906 était réuni un précieux ensemble des œuvres d'un sculpteur liégeois très apprécié, Jean del Cour, mort octogénaire dans les premières années du XVIII^e siècle. Avec une évidence absolue, ses travaux trahissent l'influence du Bernin, son maître durant un séjour de neuf ans à Rome. Si del Cour fut incontestablement fort habile, il est difficile de souscrire à l'appréciation de son biographe, l'abbé Moret¹, faisant de lui « le plus grand sculpteur belge du XVII^e siècle ». On peut admirer la grâce de ses figures, le jet abondant de ses draperies et l'attitude souvent élégante qu'il a donnée à ses Vierges et aux saints personnages qui ornent les places publiques de Liège et l'église de Notre-Dame à Hasselt. Mais del Cour est surtout un représentant du style baroque. Envisagé à ce point de vue, il le cède non seulement au Bernin, cela va de soi, mais à ses compatriotes Artus Quellin et François Desart, wallons comme lui; il se classe assez loin aussi d'André Schlüter, en qui l'on ne saurait

1. *Notice sur Jean del Cour*, Liège, Besnard, 1909.

non plus voir sans exagération le plus grand sculpteur du ^{xvii}^e siècle. Il n'en reste pas moins que les *Grâces* du perron érigé devant l'Hôtel de ville de Liège, la statue de la *Vierge* Vinave d'Ile, le *Saint Jean-Baptiste* de la fontaine de la rue Hors-Château, sont choses fort méritantes.

Le musée ancien de Bruxelles a trouvé à s'enrichir au cours du dernier mois de deux toiles remarquables de Joachim Beuckelaer, œuvres signées et datées que les historiens n'ont pas mentionnées jusqu'ici. Les figures y sont de grandeur naturelle. Ces œuvres représentent : la première, *Le Christ dans la maison de Marthe et Marie* (1565), la seconde (de 1564), un sujet rustique en plein air. Dans l'une et l'autre sont accumulés les accessoires et les comestibles que le peintre excellait à reproduire. Œuvres de musée, ces toiles, par leurs dimensions, sollicitent peu les amateurs, en dépit des hautes qualités de leur facture. Beuckelaer, de son vivant moins apprécié qu'il ne l'aurait dû être, fut le fréquent collaborateur de ses confrères et notamment du grand portraitiste Moro, durant le dernier séjour de celui-ci à Anvers. Sa probité artistique et son interprétation magistrale du détail rendent l'association des plus explicables.

L'acquisition, par le musée de peinture de Bruxelles, du portrait de François Duquesnoy par van Dyck, de l'ancienne collection du Roi, constitue pour la galerie un enrichissement précieux. La Belgique connaît fort peu le grand peintre dans la phase où son talent a conquis sa plus légitime célébrité. Les familles où se trouvent encore des portraits peints par van Dyck durant ses séjours à Anvers sont infiniment rares et les musées des Flandres ne montrent aucune page de quelque prestige venant combler cette lacune bien souvent déplorée. Bien que le personnage ne soit représenté qu'en buste, le portrait de Duquesnoy mérite de figurer parmi les ouvrages les plus distingués de van Dyck. Il fut acquis jadis en Angleterre par le roi Léopold I^{er} et date d'une période très intéressante de la vie de son auteur. Duquesnoy et van Dyck, en effet, n'ont pu se connaître qu'à Rome, où van Dyck se trouvait en 1623, l'année de l'admirable portrait du cardinal Bentivoglio (aujourd'hui à la galerie Pitti). La nouvelle toile du musée de Bruxelles ne se ressent que partiellement des influences italiennes. La tonalité en est plutôt claire, mais le morceau est d'un modelé excellent et d'une élégance absolument propre à l'auteur comme au modèle. On connaît plusieurs estampes d'après cette peinture ; l'une, à la manière noire, par Pierre van Bleek, datée de 1751, est du temps où la peinture était encore en Angleterre.

L'ouverture est prochaine, à Bruges, d'une sorte de musée de la gravure formé d'éléments tirés de la collection cédée à la ville, en 1863, par M. John Steinmetz. Cet amateur, d'origine anglaise, était né en 1795. Passionné de bonne heure pour la gravure, il trouva, dans son propre pays d'abord, puis en Belgique, et particulièrement à Bruges, où il mourut en 1883, l'occasion d'acquisitions heureuses. Sa collection, composée de plus de quinze mille pièces, comprend, outre quelques dessins d'artistes brugeois modernes, de beaux spécimens des maîtres du burin des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Les petits maîtres allemands y figurent aussi, mais en moins grand nombre. Excellent appréciateur des bonnes choses, Steinmetz les choisissait au hasard de la rencontre sans se restreindre à une époque. On s'intéressera surtout à ses gravures anglaises du ^{xviii}^e siècle.



LA MORT ET LE BUCHERON, PAR M. EDMOND BILLE
(Exposition internationale de Munich.)

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES BEAUX-ARTS DE MUNICH

Derechef, après quatre ans, les drapeaux étrangers assortissent le gai froissement de leur bigarrure à celui des sombres couleurs allemandes à l'entrée du Glaspalast, et rarement exposition internationale y fut mieux réussie. Pourquoi faut-il regretter l'absence de l'Angleterre, de la Norvège et des États-Unis? Et pourquoi la Roumanie, entrée, si pimpante, la dernière fois, dans le concert européen artistique, paraît-elle se laisser ravir les avantages de son droit d'ainesse par la Bulgarie et même par la Turquie? Il s'en faut de peu, de très peu, que l'ensemble ne donne un aspect complet de l'art mondial d'aujourd'hui : il eût suffi que, dans chaque pays, des jurys, *également avancés*, fonctionnassent de même façon. Mais ici (Suisse) des artistes d'avant-garde ont admis de préférence les œuvres les plus significatives du mouvement issu de M. Hodler, tandis que là (Danemark) des gens rassis se sont gardés de faire la part belle aux innovateurs. La Suède, avec une vraie largeur d'esprit démocratique, admet, non seulement deux cabinets spéciaux pour M. Carl Larsson et pour M. Gustav Fjaestad, qui sont l'un des grands succès de l'Exposition, mais accorde deux, trois tableaux à chaque peintre, tandis que la Belgique n'en admet qu'un seul, et sur invitation officielle de son Administration des Beaux-Arts. En Russie, l'Académie impériale de Saint-Petersbourg s'est chargée de tout et s'en est bien tirée, au détriment de la Finlande, du reste. L'Allemagne, il va sans dire, grâce à ses nombreux groupes indépendants, représente l'excès retardataire, et retardataire jusqu'au trompe-l'œil Kricheldorf, qu'admet sa Société des Artistes munichoïses, simultanément avec le dernier cri du modernisme, que pousse d'une façon si retentissante sa « Scholle ». Entre deux, tous les degrés intermédiaires : « Sécession », groupes « Luitpold » et « Bavière », salle Kaulbach, etc. Il résulte d'un amalgame aussi disparate des impressions assez paradoxales : la

Suisse et la « Scholle » tiendraient la tête du mouvement pour l'étrangeté et l'extravagance. Le plus admirable ensemble est fourni par l'Autriche, grâce à ses Slaves et à la personnalité merveilleuse de Gustave Klimt, incontestablement l'individualité qui va le plus loin et apporte le plus de neuf à l'art de demain, le plus de motifs de rêveries et de retours sur soi-même à celui d'aujourd'hui. La Russie est tout simplement superbe. La France et la Belgique représentent la santé, sans plus ; la Hollande et le Danemark, l'ennui. La Hongrie, pays lumineux par excellence, a les salles les plus sombres et les plus insignifiantes,



EN ITALIE, PAR M. MATTHÆUS SCHIESTL

(Exposition Internationale de Munich.)

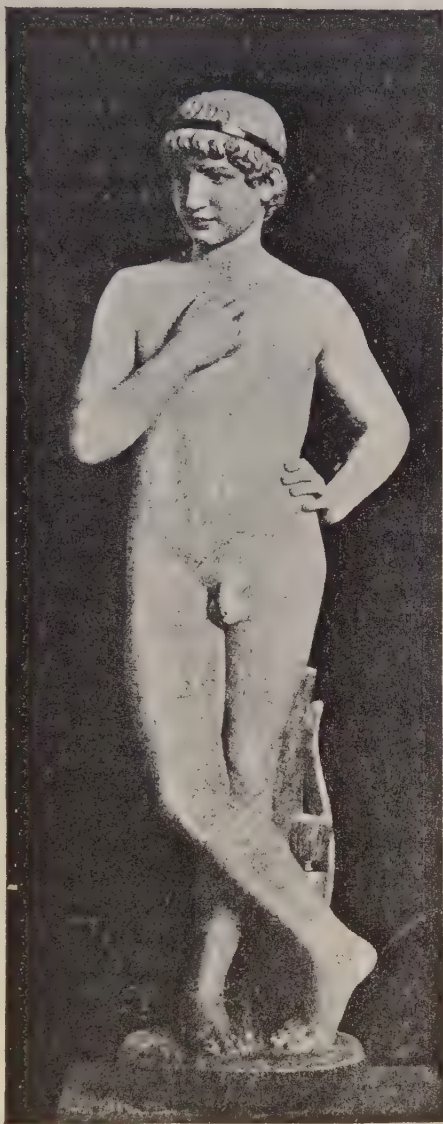
tandis que la Suède, après l'Allemagne et l'Autriche, paraît le plus complètement représentée.

Une rapide promenade à travers ces soixante-dix-huit salles, contenant près de trois mille œuvres, va nous permettre d'en dégager tant bien que mal, en quelques pages, non l'aspect qu'en retire le visiteur flegmatique, mais une sorte de vue à vol d'oiseau. Par ce temps d'aéroplanes, courons de cimes en cimes.

*
* *

En Allemagne, M. Fritz Erler domine tout. Le triomphateur de Wiesbaden et du Théâtre des Artistes a pour lui, pour sept grands et fastueux portraits, un bon quart de l'espace réservé à la « Scholle », et la première médaille vient de lui signifier que les autorités de son pays ont cessé de le contester, sinon de le discuter. Il

est impossible de tracer l'image de ses plus notoires et typiques contemporains, avec plus de verve et de liberté dans la touche, une sûreté de dessin, qui atteigne mieux la complète ressemblance physique et morale, un goût, une recherche d'harmonies de couleurs aussi inusitées, un accent plus personnel, un caractère plus symptomatique des temps nouveaux. Qu'il s'agisse du savant, de la noceuse, du bohème, de l'enfant et du jeune homme de bonne famille, de la femme intelligente et digne, d'un artiste ou d'un musicien, chaque portrait de M. F. Erler révèle l'Allemagne d'aujourd'hui, avec une clairvoyance de compréhension, impérialiste et nietzschéenne, et une telle innovation, décorative et synthétique, qu'immédiatement Lenbach, M. Samberger, M. F.-A. Kaulbach et M. Stuck lui-même (celui-ci en tant que portraitiste) deviennent, chacun en leur genre, des archaïsants, aussi éloignés de la vie moderne que, naguère, Burne-Jones comparé à Whistler. Des archaïsants, du reste, nous en aurons toujours en Allemagne, trop heureux lorsqu'ils sont de la bonne foi de M. Matthäus Schiestl. C'est le fils d'un huchier tyrolien, qui n'est jamais sorti de son rêve. Il le promène tout éveillé, à travers les vieilles petites villes franconiennes et sur les chemins d'Italie, voire même de Palestine, à la façon des bacchants universitaires du xvi^e siècle. M. Hans Hanner se placerait assez exactement à ses antipodes : car c'est chez lui qu'il faut chercher l'expression la plus secrète et la plus délicate de certains états d'âme troubles de la conscience allemande. Et, certes, le contraste est grand entre la précision naturiste, toute primitive, de son paysage et de ses nus, et les sentiments subconscients, cet obscur travail de la puberté, que ceux-ci arrivent à exprimer d'une façon si explicite. Tableau d'une brûlante chasteté qui, après tout, n'est guère mieux compris des compatriotes de M. Wedekind



ÉROS, STATUE EN MARBRE POLYCHROME
PAR M. ARTHUR VOLKMANN
(Exposition internationale de Munich.)

que des étrangers, l'*Éveil* de M. Hanner n'en demeure pas moins l'une des œuvres les plus significatives de l'Exposition : on lui a donné une place d'honneur.

Il ne faudrait pas juger de la sculpture allemande moderne, aux tendances brutales et monumentales, par le très classique essai de statuaire polychrome, de M. Arthur Volkmann, que nous reproduisons ici. Cet *Eros*, châtié et amoureuxment colorié, représente à merveille l'idéal académique, qui ne perd jamais ses droits en Allemagne, fût-ce jusque dans l'œuvre d'un Klinger ou d'un Brahms ; mais qu'il est loin de la vraie poussée de sève germanique qui féconde si ample-



LES MENDIANTS, PAR M. FR. PAUTSCH

(Exposition internationale de Munich.)

ment les œuvres d'un Adolf Hildebrand, d'un Hugo Lederer et d'un Franz Metzner !

L'Autriche, je viens de le dire, c'est Klimt avant tout, quand ce n'est pas Mahler : les deux Gustave font la paire et ces *Trois âges de la Femme* et ces *Serpents d'eau* n'ont d'analogue que certaines pages du tout puissant symphoniste. Devant cette peinture un Vénitien convenait : « De toute l'Exposition, c'est la seule qui supporterait d'être transportée à Saint-Marc. » Elle s'y apparie par le hiératisme byzantin et l'aspect mosaïque, mais elle est aussi bien japonaise ou chinoise, et surtout elle est la mieux faite à l'image non plus de la vie de fièvre que nous menons, mais des fièvres, des tourments et des concupiscences de



INTÉRIEUR D'ÉGLISE HOUTZOLE, PAR M. W. JAROCKI
(Exposition internationale de Munich.)

l'esprit moderne, concupiscence de la perfection et de la beauté, tourment d'un rêve neuf, fièvre d'une âme millénaire en mal de devenir supérieure à la loi de la terre. Peinture d'intellectuel, dira-t-on; oui, mais la seule qui satisfasse un être complet, un être qui entend que son esprit ne soit pas la dupe au moment où ses yeux jouissent éperdument, et la seule encore qui sache, par l'abstraction, produire toutes les délectations sensuelles des représentations jusqu'ici concrètes de l'art moderne, fût-ce le plus libre. Jamais on n'a touché de si près à la soudure intangible de la musique et de la peinture. Encore une fois, cela ne se décrirait que par telles pages de symphonie. Impossible malheureusement de rien reproduire : l'œuvre entier de Klimt est cadencé par une maison de Vienne.

Il faut se rabattre, dès lors, sur le magnifique appoint des nationalités. Nous entrons, il est vrai, dans la vie de tous les jours. Les commissaires de l'Autriche ont du reste éprouvé une véritable panique de la montrer ce qu'elle est, slave avant tout, et ils ont envoyé à la salle du premier, qui est une sorte de dépotoir où personne ne met les pieds, les tableaux polonais les plus expressifs de la vie locale slave, les *Mendiants* hurleurs, à la Gorki, de M. Fryderyk Pautsch, le *Chemin des Solynènes*, de M. Kasimir Sichulski, l'*Intérieur de chapelle houtzoule*, de M. Wladyslaw Jarocki, et même le *Cimetière dans les Beskides*, de M. Hugo Baar, qui, malgré son sujet slave, est Viennois. Puis on a eu bien soin de disperser les Tchèques et les Polonais, qui sont toute sa force, pêle-mêle au milieu de ses Allemands, au complet bénéfice de ceux-ci. C'est, au contraire, avec un soin infini que les Slaves aux noms plus ou moins allemands, tels que M. Jozeph Mehoffer, Vlastimil Hofmann, Josef Ullmann, Jan Preissler et Julian Falat, ont été mis en évidence, lorsque leurs œuvres rencontraient des paysages ou des personnages tels qu'on en peut voir partout, des allégories ou fantaisies telles que les peintres d'imagination en conçoivent sous toutes les latitudes. Et cependant ces ingénieux calculs sont déjoués : il reste encore trop de sujets et trop de noms slaves pour que l'évidence ne saute aux yeux : c'est M. Stefan Filipkiewicz, avec son délicieux effet de lumière matinale sur les neiges des Tatry; c'est M. Aloys Kalvoda, avec son *Dégel* sur le plateau de Bohême, si subtilement nuancé; c'est M. Milos Jiranek, avec son portrait alambiqué, mais d'ambiance si intime et de coloris si distingué; c'est M. Stanislav Lolek, avec son *Soleil d'après-midi* sur une lande morave; c'est M. Henri de Uziemblo, avec sa rivière d'Ukraine au milieu des neiges, l'un des paysages les plus neufs et les mieux sentis de l'Exposition. C'est M. Adolf Zdravila, avec la tapisserie de son coin de terre silésienne au couchant. C'est M. Max Swabinsky, toujours avec ses curieux portraits à l'aquarelle, mêlée de plume, d'un faire si raffiné et d'une verve si patiente. Ou bien c'est, à la sculpture, le maigre torse, en marbre d'Untersberg, de M. Anton Hanak, et le colossal *Saint Venceslas* équestre de M. Jozef Myslbek, qui ira orner la plus grande place de Prague, après avoir, patron de la Bohême, en quelque sorte présidé à cette exposition allemande, ce qui prouve bien la largeur d'esprit régnant à Munich. Toutes ces œuvres slaves soustraites, que reste-il d'important à la section autrichienne? Le fragment de la *Danse macabre de l'an 9* de M. Egger-Linz, — à l'originalité duquel l'auteur ajoute celle de me demander soixante-quinze marks pour que nous lui fassions l'honneur de le reproduire ici, — les *Condors* monumentaux de M. Carl Huck, et l'*École de natation* de M. L. Ferdinand Graf, qui fait penser à une émeraude traversée de soleil.

La Russie semble la suite logique de ces quatre salles autrichiennes, dont deux au moins, et les plus grandes, auraient dû être franchement réservées à la Pologne et à la Bohême. Quelques-uns des plus beaux paysages d'hiver et de dégel nous y attendent : l'*Heure silencieuse*, sur un lac ou un immense fleuve débordé, ciel et eau d'un ton exquis de glycine à l'ombre, de M. Bialgnitzky-Birulia, et sa *Fin d'hiver*, où quelques chaumières et une pauvre église grise sont comme enfouies entre les blancheurs déjà moites du ciel et de la neige ; les grands nuages carnés de M. Victor Saroubine ; les boues de MM. Kolesnikow et Gerassim Galewkow ; les parcs à l'abandon de M. Chimona ; etc.

Paris a apprécié le principal de l'œuvre de Nicolas Rørich¹, dont deux échan-



CIMETIÈRE DANS LES BESKIDES, PAR M. HUGO BAAR

(Exposition internationale de Munich.)

tillons typiques : le *Sortilège des oiseaux blancs* et l'*Antiquité ecclésiastique*, font regretter les grandes pages légendaires, auxquelles le jury russe n'a pas accordé, dit-on, la surface nécessaire. Le seul tableau vraiment historique et le seul tableau religieux du Glaspalast sont ici : celui des *Hérétiques*, de M. Gabriel Gorelof, qui brille autant par les qualités de peinture que par sa curieuse restauration de Novgorod, avec ses *kreml* et ses monastères du xv^e siècle, et la *Sainte Russie* de M. Mikhail Nesterow, où la présence d'un Christ un peu protestant nuit à peine à une évocation vraiment délicieuse des apôtres slaves et des types ordinaires du peuple russe, dans un paysage de neige où les premiers indices du printemps tiennent à nos yeux le même langage qu'à nos oreilles, jadis,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, t. I, p. 142.

le prologue de *Sniégourotchka*. Le vieux maître Ilia Répine n'est représenté que par son fameux portrait du feu grand-duc Wladimir Alexandrowitch, ancien président de l'Académie des Beaux-Arts; mais c'est assez. Je ne connais pas un second portrait officiel de cette envergure. Et quelle simplicité, quelle sobriété, quel naturel! Mais le plus grand intérêt de la section russe revient peut-être à ses architectes. Le *Musée militaire historique russe* de M. Pokrowski n'est qu'un projet, mais ces dix dessins et aquarelles constituent aussi bien un vrai cours d'histoire de l'architecture russe; quel dommage qu'il y manque le commentaire de l'artiste! Et il en faut dire autant des aquarelles, titrées *Vieille Russie*, de M. Stanislav Noakowski; des projets de M. Serge Malioutine, célèbre depuis Talachkino; des sérieuses études d'après les églises de Moscou de M. Georges Kosiakow. Personne ne paraît animé que M. Alexei Stchousew : son *Monastère de femmes à Ovroutsch*, son *Église sur les terres Mansouroff*, sont des aquarelles de maître, plus encore que des projets d'architecte, et de véritables poèmes, encore plus que des aquarelles. Comme on souhaiterait lire une étude spéciale sur cette nouvelle architecture russe, elle aussi reléguée avec tant de désinvolture sous les combles!

Rien de plus réjouissant que l'éveil printanier d'une jeune école en Bulgarie, grâce au travail et au dévouement de vingt années du maître tchèque Jaroslav Vesin, un consciencieux peintre militaire, doublé d'un vrai paysagiste. M. Stefan Badjoff annonce un poète truculent et bigarré des campagnes bulgares; M. Nikola Petroff, un fin notateur des aspects citadins de Sofia, l'été comme l'hiver; M. Sande Mutafoff, de la vie isolée des pâtres; M. Mladen Mladenoff, des aspects solitaires des rues de village au soleil; M. Atanas Michoff, de la mort hivernale du Bas-Danube. Sa *Débâcle de glaces devant Silistrie* ne se laisse pas facilement oublier. Enfin, M. Haralamby Tatscheff s'intéresse aux plus anciens monuments de l'art ancien bulgare, et son dessin de la petite basilique du *xv^e siècle*, Sainte-Sophie, à Sophia, nous livre un pittoresque aspect d'hiver balkanique, en même temps qu'un précieux document byzantin.

La Hongrie nous est toujours une profonde déception. Il est peu de pays que nous connaissions aussi bien, et des nationalités se le partagent, qui mériteraient d'inspirer un art, haut en couleur et bien local, au même titre que la Pologne ou l'Espagne. Or, ce sont toujours les mêmes ambitieux et vains portraits de magnats, les très sombres et insignifiants paysages, les intérieurs besogneux et socialistes, les faubourgs de Budapest, les bonshommes vêtus comme partout. On dirait vraiment qu'aucun de ces peintres ne s'est aperçu de la magnificence des types campagnards et de la vie populaire. Le meilleur tableau hongrois est slovaque : les *Rudeaux du Hron*, un soir, auprès de Banska Bistrica, et c'est un nom slave qui le signe, celui de M. Døme Skutecky. M. Nandor Katona prend rang parmi les bons peintres des Tatry, dont Filipkiewicz est, en Pologne, le chef. Le *Tranquille jour d'automne* de M. Bela de Spanyol, est, pour qui a pratiqué le pays, une excellente étude de terrain spécialement hongrois. Il n'est pas jusqu'au calvaire du fond, sur un monticule pelé, ressemblant à un tumulus, qui ne désigne spécialement la provenance de ce sobre et sincère paysage, baigné

d'une atmosphère ambrée, si doucement triste. M. Oedœn Kacziany a senti quelque chose du singulier nocturne budapestois, qui serait à tirer du Gellerthegy et des reflets de réverbères dans le Danube visqueux. La *Vieille femme de Haute-Hongrie* de M. Izsak Perlmutter, serait le type de ces portraits populaires dénationalisés qui, malheureusement, rejoignent aussitôt ceux des prolétaires de nos



PORTRAIT DE FEMME A LA PLUME ET A L'AQUARELLE,
PAR M. MAX SWABINSKY

(Exposition internationale de Munich.)

villes : pourquoi ne pas peindre les admirables costumes nationaux, tandis qu'ils subsistent encore un peu ! Voyez, par exemple, ce beau type de vieille Roumaine de M. Moricz Goth. A l'œuvre de M. Daniel Mihalik, de Szolnok, applaudissons des deux mains : il est le seul Hongrois à s'être aperçu qu'il y a du soleil en Hongrie ! Quant à M. Fritz Strobentz, il fait absolument corps avec la Sécession de Munich, dont il est, et dont il partage les manières et superstitions. Du moins y a-t-il appris à bien peindre. Souhaitons que l'occasion lui soit offerte enfin d'user,

dans son pays même, de ses beaux dons de peintre. Quant aux *Rives du Danube*, au pastel, de M. Hugo Poll, ombreuses et crépusculaires, ou fleuries en plein midi, concédons-leur le mérite d'être vues avec poésie et traitées sans prétention. Et remercions M. Oszkar Glatz de la sincérité avec laquelle il nous donne l'aspect à la fois heureux et misérable des chaumines villageoises, environnées de terrains vagues et sablonneux, où poussent les chardons, la camomille et la jusquiame.

Le Danemark, tout entier crépusculaire, c'est avant tout, et ici ce sera, exclusivement, M. Wilhelm Hammershøj, le peintre attitré des châteaux royaux dans les sables et les détroits et qui, par des intérieurs nus et des paysages de toitures, arrive à nous restituer, en même temps que le charme de certains vieux maîtres hollandais, ce mystère même des habitations vides que Georges Rodenbach sut si bien exprimer. C'est le *Règne du Silence* transporté à Copenhague ou à Kroneborg, que les tableaux inhabités, et cependant gorgés d'une si intense émotion, d'une si angoissante impression d'attente, de ce maître danois, qui fait une figure si à part au milieu de l'art contemporain. Un critique allemand a dit : « du mimosa au milieu de pommes de terre ». L'un des plus saisissants est cette *Entrée des bâtiments de la Compagnie du Commerce*, d'une si accablante et mystérieuse symétrie, dans sa rigidité linéaire et dans l'impalpable de sa grise brune hivernale. C'est sombre et sans espoir ; c'est régulier et propre, cela fait l'impression d'un livre de comptes grand ouvert et admirablement tenu. En art, le Danemark restera désormais, pour nous, quelques scènes de *Hamlet*, telle symphonie injustement oubliée de Niels Gade, et un tableau, n'importe lequel, mais de préférence le plus vide, de M. Hammershøj.

La Suède voudrait être fort longuement étudiée. Il ne s'y trouve rien de médiocre. Et que d'admirables neiges (M. A. Bergström), que d'éclairages et de ciels inaccoutumés pour nos yeux (MM. Ankarkrona et Hesselbom), quelle belle et saine vie populaire (M. Emerik Stenberg), quels admirables portraitistes de l'école de M. Anders Zorn ou de MM. Oestermann ! Et puis, ces étranges marines de M. Oscar Hullgren, où, dans la pâte, le bois du pinceau vient travailler en quelque sorte en manière de gravure. Mais, surtout, la collection des neiges décoratives de M. Gustav Fjaestad, et la série d'aquarelles par lesquelles M. Carl Larsson tient la chronique de son intérieur, de son jardin et de sa vie de famille. Les beaux souvenirs qu'il laisse là à chacun de ses enfants, dont l'individualité, les costumes, les faits et gestes se trouveront ainsi notés, depuis le berceau jusqu'à l'adolescence, au mariage, et au choix de la vocation ! Heureuse famille, que l'on ne cesse de citer comme le type du plus haut degré de culture artistique, qui se puisse atteindre dans un *home* du Nord. Espérons que ces grandes aquarelles constitueront, à leur tour, un album semblable à celui qui, voici tantôt dix ans, a plus fait pour la notoriété de M. Larsson que ses plus grandes décorations murales.

Avec la France, si nous éprouvons encore l'impression de tenir le centre de l'art européen, nous n'avons plus celle d'en atteindre les extrêmes limites. Il ne faut pas se dissimuler que rien de ce qui est ici n'est neuf et profond comme du Klimt. Le domaine de l'art français apparaît, à cette heure, fort circonscrit. Mais

c'est la sagesse, la mesure, le charme et le sang-froid; c'est de bon ton et de bonne compagnie, en même temps que calme et sain. M. Maurice Denis, c'est de la méthode et un don tout classique de la composition, comme M. Caro Delvaille l'intimité élégante, comme M. Jacques-Émile Blanche la recherche symphonique; M. Lucien Simon, de la belle pâte et l'excellence du métier; M^{me} Clémentine Dufau, la tristesse de la chair, dans des pages de feu et de désenchantement, à l'égal de certaines de M. d'Annunzio. Je n'insisterai guère sur tant de beaux envois, issus tout frais de vos derniers Salons. C'est ainsi qu'on nous les écrème à peu près chaque année. Prenons comme base et comme point de comparaison ces



PROJET D'UN MUSÉE MILITAIRE RUSSE, AQUARELLE,

PAR M. WLADIMIR POKROWSKI

(Exposition internationale de Munich.)

nobles salles, d'une tenue si sérieuse et si élégante, et passons. Aussi bien n'avons-nous rien à vous en apprendre.

L'Italie s'agite énormément, produit beaucoup, et, à vrai dire, chaque année mieux. Les expositions modernes de Venise ont donné une excellente impulsion à l'art de la péninsule et, ici, les efforts du commandeur Cairati sont arrivés à lui faire occuper une place qui n'est pas de mince importance. M. Cairati lui-même, artiste de valeur, n'a jamais fait mieux que sa *Nuit* sur un jardin de Toscane, de cette année, à laquelle ne peut s'opposer, pour l'harmonie silencieuse, que celle, sur la côte ligure, de M. Guglielmo Lori. M. Plinio Nomellini, c'est le pourpre et l'azur d'un Watteau des Monts Apuans et ses petits personnages nus,

dans les broussailles sanglantes d'automne, sont modelés et dessinés, avec un soin sans petitesse, qui les remplit de venusté. Œuvre heureuse et bruyante, de goût archi-italien sans mauvais goût, la seule qui parle persuasivement le langage des paradis perdus. Le grand *Retour du travail*, le long d'un fleuve lombard, de M. Umberto Coromaldi m'a fait penser, pour le large coloris et la belle simplicité vigoureuse, à certaines pages fluviales de Grazia Deledda dans le *Fantôme du passé*. Un tableau éblouissant de M. Pietro de Francisco, montre, avec ce goût tout « annunzéen » du deuil dans la lumière, le cimetière solitaire, aux tombeaux ensoleillés entre les ombres courtes des cyprès, tandis que les sourdines whistlériennes de M. Guido Marussig rendent sensible le silence crépusculaire, la mort de Venise, par les bases régulières des palais clos et les reflets sombres dans le Grand Canal inerte.

L'Espagne réussit, découronnée de tous ses grands peintres, Zuloaga, Anglada, Sorolla y Bastida, à composer un ensemble de valeur et d'une rare homogénéité. Avec la Suède, c'est le pays qui a le mieux su s'exprimer en entier, depuis les marquises et les grands d'Espagne jusqu'au plus infime peuple. Les tziganes, hongrois ou roumains, puissent-ils être peints, un jour, comme ceux, hispanisés, de M. José Maria Rodriguez Acosta ! M. Valentin Zubiaurre, deux fois de suite, nous raconte le même repas, des mêmes gens, dans les mêmes cruches et écuelles de la même *osteria* de Salamanque, et ce, dans les mêmes harmonies verdâtres très sombres ; et cependant cette répétition n'engendre aucune monotonie, grâce au fort accent local des deux œuvres jumelles. Le triple portrait de M. Angel Zawaga me fait penser à un Schiestl espagnol, nourri de Goya et de Theotocopuli, au lieu que de Dürer et de Grünewald. M. Ortiz Echagüe est allé, cette année, chercher un complexe sujet populaire de Rome en Sardaigne : la *Fête patronale* d'Alzara. Quelle admirable tapisserie a réussi M. Miguel Nieto, en exécutant avec une telle intelligence, décorative autant que psychologique, ce portrait de famille, qui fera désormais honneur à l'illustre maison d'Argueso ! Le cadre émaillé, à lui seul, est une précieuse œuvre d'art. Mentionnons encore, avec mille regrets de notre hâte, la *Place à Cudillero* de M. Enrique Martinez-Cubells y Ruiz ; l'exhibition, dans le même cadre, de ses *Amis*, grandeur nature, par M. José Mario Lopez Mezquita, qui finit par leur donner à tous un air de famille, et le beau, le sobre groupe de portraits *Pendant le sermon*, de M. Manuel Benedito Vives.

Je ne sais comment ont été recrutés les artistes hollandais ; mais Dieu ! que l'aspect de ces salles est sage, ennuyeux et sombre ! Je ne m'arrêterai qu'aux *Bateaux en docks* de M. Georg Hendrik Breitner, pour leurs singulières proues et poupes, aux couleurs fermes et noblement juxtaposées, dans le sourd crépuscule brumeux. Il y aurait bien encore les orientalleries de M. Marius Bauer, qui semble refaire, sous un prétexte musulman, l'*Entrée des Croisés à Constantinople* et justifier, par le Stamboul d'aujourd'hui, la vision intérieure, vraiment divinatoire, d'Eugène Delacroix. Il y aurait encore le fond d'aquarium de M. Dijsselhof. Il y aurait enfin les lithographies d'animaux de M. Theo van Hoytema ; mais, avec ce dernier, c'est décidément un peu trop toujours la même chose.

En Turquie, puisque M. Bauer nous y a menés, arrêtons-nous tant à l'arrangement, fort joli, de la petite salle et à ses beaux meubles et tapis, qu'aux études

faites à l'intérieur de Sainte-Sophie par Chewket-Bey, et retournons prestement à la Belgique, dont l'État a organisé un ensemble sans grande cohésion ni variété, neutre sous tous les rapports. MM. Gilsoul, Claus, Heymans, Laermans, Struys, Hens, — j'en passe, — sont là plus estimables que jamais, et cependant rien dans cette salle n'arrive à nous enthousiasmer un peu, sauf les belles *Baigneuses* de M. Theo van Rysselberghe... qui n'y sont pas. On les a reléguées dans un passage international voisin. Mais comme elles y arrêtent le passant !

La Suisse montre, groupée autour de l'inévitable Hodler, toujours identique à lui-même, la jeune école bernoise-genevoise, la plus disparate, la plus brutale



COUVENT A OVROUTSCH, AQUARELLE, PAR M. ALEXEI STCHOUSEW

(Exposition internationale de Munich.)

souvent, mais la plus vivante aussi. M. Wilhelm Balmer y a le meilleur portrait, un portrait d'enfant, d'une grâce et d'un charme de coloris, de la plus haute distinction. M. Albert Welti y obtient enfin la première médaille, avec un précieux projet de mosaïque, grand comme les deux mains, tandis que M. Gustave Jeaneret la seconde, avec le plus grand tableau de la section. Presque autant que ce dernier, M. Edmond Bille, par sa version alpestre de *La Mort et le Bûcheron*, et M. L'Eplattenier par sa décorative peinture-mosaïque : *Fin d'hiver dans le Jura*, font, en particulier, honneur à l'art neuchâtelois, comme MM. Edmond Vallet et Alexandre Cingria à l'art genevois. Sait-on que ce dernier est, pour la Suisse romande, un esthéticien, dont l'œuvre écrite a une portée incalculable ? Les *Entretiens de la villa du Rouet* sont le seul livre sérieux publié en Suisse sur la philosophie de l'art local. Le petit panneau *Orage sur la banlieue de Florence* en justifie l'esthétique. Mais nul tableau mieux que celui, auquel il faut revenir,

de M. Jeanneret, *Égalité*, ne prouve ce qu'on est en droit d'attendre de l'esprit romand lorsqu'il prend conscience de lui-même. C'est réfléchi autant que senti, composé noblement autant que vu simplement. Un maître longtemps contesté, et, semble-t-il, un peu étouffé jusqu'ici dans les bisbilles locales, prend enfin une mondiale et victorieuse revanche. Ces faucheurs de coquelicots résolvent des problèmes de rythme, d'une difficulté plus que scabreuse, et avec une simplicité telle, qu'aucun profane peut-être ne s'apercevra jamais que ces problèmes eussent été posés.

Bref, s'il fallait résumer l'Exposition internationale munichoise de 1909, nous dirions hardiment : Klimt, Erler, Hanner, Rørich, Fjaestad, Larsson, Pautsch, Hammershøj, Maurice Denis, Theo van Rysselberghe et Gustave Jeanneret. Du moins en sont-ils les éléments les plus neufs.

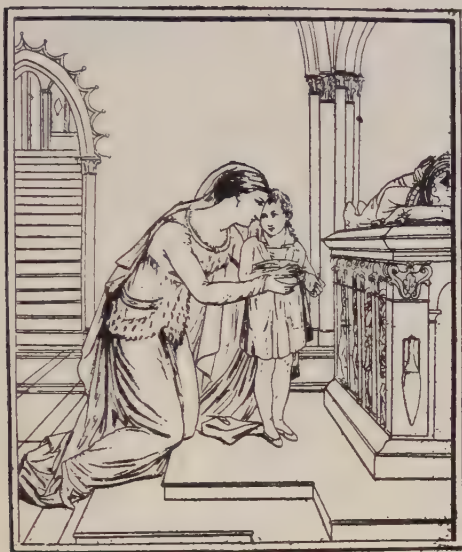
WILLIAM RITTER



Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD.

UN ENNEMI DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS



JEANNE DE NAVARRE
GRAVURE DE L. GUYOT
D'APRÈS LE TABLEAU DE M^{lle} LORIMIER
INSPIRÉ PAR LE MUSÉE
DES MONUMENTS FRANÇAIS

Malgré les enquêtes que nous avons pieusement consacrées au musée d'Alexandre Lenoir, premier sanctuaire de l'archéologie du Moyen âge, nous ne connaissons pas tout de son histoire, surtout des campagnes qui l'ont peu à peu dépouillé, puis anéanti. On a cru longtemps que le sculpteur J.-B. Deseine et le réveil de l'esprit religieux et royaliste, de 1800 à la Restauration, y ont suffi¹. La rancune de Courajod, qui aménagea avec dévotion au Louvre les reliques du musée, s'en prend bien à la « vaniteuse ignorance des

plus éminents des contemporains » de Lenoir. Mais, comme il n'a pas connu les procès-verbaux manuscrits du Conseil général du département de la Seine de l'an VIII à l'an X² ni rapproché d'eux certains pamphlets de l'époque où le dépôt des Petits-Augustins n'est attaqué que par allusion et à propos des musées en général, il semble avoir ignoré le rôle de Quatremère de Quincy. Il l'eût cloué au pilori de plus près encore qu'il ne l'a fait, car le « terrible champion du romanisme et du classicisme » fut le pire ennemi du musée dont le Louvre a recueilli l'esprit et les restes : le pire par ses hautes

1. « Lenoir fut terrassé par Deseine, âme vindicative » (L. Courajod, *Alexandre Lenoir et son Journal*, t. I, p. xvii).

2. Archives Nationales, F¹CV, (Seine, 4 : les 3 premières liasses.

fonctions, par son autorité à l'Institut, par sa personnalité puissante dans la doctrine et dans l'action. Entre tous les « emmagasinelements » que la Révolution et l'Empire ont établis et qu'il voudrait disperser, celui de Lenoir a eu l'honneur de ses premiers coups.

Il est un de ceux qui, avec son ami Grégoire, ont le plus contribué à accréditer l'idée et le mot de « vandalisme révolutionnaire ». Fait significatif : Grégoire, dans son fameux discours de 1794, cite l'internement de Quatremère et la mutilation des monuments comme des faits de même portée. Quatremère a vu la mutilation de près : député de Paris à la Législative en 1791, membre de la section des Bibliothèques et Monuments au Comité d'Instruction publique, il a tâché de contribuer à l'inventaire général des richesses d'art de Paris, qui allaient être dispersées. Avec Gaudin et Quatresolz, il convoque la Commission des Monuments pour collaborer ensemble au sauvetage¹. Mais il ne semble pas avoir vu d'un bon œil l'entassement quotidien au dépôt des Petits-Augustins. Dès 1792 il s'y rend avec Prieur et Pastoret, au nom du Comité d'Instruction publique et sur l'invitation de la Commission des Monuments, pour faire choix des plus médiocres tableaux qui l'encombrent et en autoriser la vente². Ce n'est pour cette fois qu'épuration, non appauvrissement. Mais l'année suivante, administrateur du Panthéon français, il se propose de tirer de cette « richesse nationale » des Petits-Augustins les marbres précieux arrachés aux églises de Paris pour en orner le pavement de l'entrée et du chevet de l'édifice³. Il est vrai que le Musée n'est encore qu'un dépôt et que les marbres pris aux églises vont à une destination laïque : il n'en reste pas moins que Quatremère inaugure en 1793 les restitutions où le musée finira par se vider.

En 1796, l'agression, pour être indirecte, n'en est pas moins de sûr effet. Les *Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* sont un courageux et vigoureux pamphlet contre les conquêtes que médite là-bas le grand « fripon », le nouveau « Verrès », et un acte d'adoration à l'égard de l'Italie, de Rome, que le rapt de ses chefs-d'œuvre dépouillera de sa vertu d'éducatrice d'art de l'Europe. Rapine pour rapine,

1. Cf. Tuetey, *Répertoire des sources manuscrites de l'histoire de Paris*, t. VI, p. 288.

2. Guillaume, *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique de la Législative*, p. 331.

3. *Rapport fait au Directoire du département sur les travaux entrepris au Panthéon...*, le 2^e jour de l'an II... Paris, s.d. (1793).

Lenoir se sent atteint, d'autant plus que le dogme de l'italianisme ne pouvait qu'être dangereux à son recueil de l'art français : il ne signe pas la pétition des artistes contre les spoliations italiennes, écho direct des *Lettres* de Quatremère; en revanche, il signe la péti-



SALLE D'INTRODUCTION DANS LE MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE J.-E. BIET, GRAVÉ PAR NORMAND FILS

tion adverse, inspirée par le gouvernement, qu'elle félicite et encourage¹. Il trouve bon que Bonaparte fasse pour les chefs-d'œuvre de Rome ce que lui-même fait pour les monuments français. C'est alors, alors seulement, que Deseine entre en lice avec

1. *Moniteur*, 12 vendémiaire an V.

une *Lettre au Directoire* où il demande la dispersion du Musée de Lenoir, et qui n'est qu'une déduction des *Lettres* de Quatremère¹

*
* *

Celui-ci n'oubliera pas le signataire de la contre-pétition. Voici le Consulat; le pamphlétaire de naguère est redevenu, en dépit de son pamphlet même, un personnage officiel. En l'an VIII, appelé par son ami, le préfet de la Seine Frochot, au Conseil général du département faisant fonctions de Conseil municipal, c'est à lui, élève de Guillaume Coustou, avocat à la Législative des artistes non académiciens, ancien administrateur des travaux de sculpture et de décoration qui ont transformé la ci-devant église Sainte-Geneviève en Panthéon français, théoricien de l'architecture, que ses collègues du « bureau des améliorations » commettent le soin de veiller aux richesses d'art et à la beauté de Paris. Pour l'embellir, il propose bien quelques monuments nouveaux, un portique triomphal au Premier Consul sur l'emplacement du grand Châtelet démoli, des cimetières sur le modèle du Campo Santo de Pise, avec portiques et galeries pour les « mausolées »; mais il fait surtout appel aux œuvres anciennes : il veut « la restitution des tombeaux aux particuliers, surtout aux églises », qui sont les véritables musées². Avis à Lenoir!

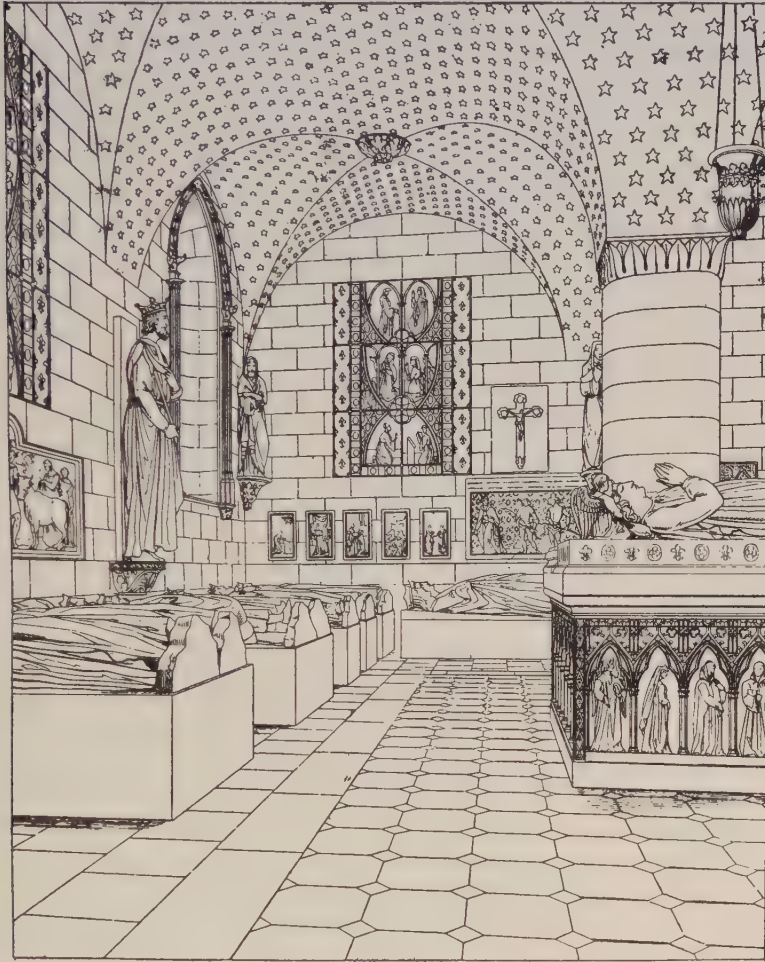
C'est, en effet, l'anathème lancé de l'Hôtel de ville, du cœur même de Paris, à ce « séquestre universel dont sont frappés tous les objets pieux de la vénération publique qui décoraient les temples, et cet emmagasinement inutile où se trouvent encombrés tant d'ouvrages d'art qui formaient dans leur ancienne destination une des richesses de cette ville. Je veux parler de ce prétendu Conservatoire où s'entassent journellement tous les débris des temples, de ce dépôt rue des Petits-Augustins, véritable cimetière des arts, où une foule d'objets sans valeur pour l'étude..., désormais sans rapport avec les idées qui leur donnaient la vie, formeraient le plus burlesque s'il n'était le plus indécent de tous les recueils ».

Pour que son agression soit plus sûre, il l'enveloppe d'impartialité, affecte de louer « le zèle industrieux » de Lenoir, « tuteur d'une foule d'ouvrages que n'eût pas épargnés le fanatisme politique et

1. Cf. aussi (*Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 52) l'initiative de Biarez architecte, du 18 messidor an IV.

2. *Rapport fait au Conseil général... le 15 thermidor an VIII, sur l'Instruction publique, la restitution des tombeaux, mausolées, etc.*, Paris, an VIII, in-8°.

religieux ». Mais le compliment dut paraître amer à celui-ci ; maintenant que l'orage est passé, Quatremère demande qu'on disperse ce « sérail de monuments » faits pour la publicité, non pour le huis-clos. Classique intransigeant, il a beau jeu à piétiner ces



LA SALLE DU XIII^e SIÈCLE AU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE J.-E. BIET, GRAVÉ PAR NORMAND FILS

« figures jadis sacrées, qui n'ont pas assez de mérite pour attirer les regards du connaisseur et ne semblent exposées qu'à la prostitution des censures publiques ». Pour finir, c'est le vœu impatient que le local sacrilège soit vendu.

L'origine officielle et essentiellement parisienne de l'attaque, l'autorité de l'agresseur, la renaissance du sentiment religieux, le

triomphe du goût classique, pouvaient être fatals à Lenoir ¹. Mais il a de hauts appuis, et il sait se défendre. Le 3 vendémiaire an IX, pour la translation solennelle des restes de Turenne des Petits-Augustins aux Invalides, il se donne les honneurs de la fête, prononce son apologie : il sait conserver ²! En 1801, son *Rapport au Premier Consul sur le Musée des Monuments français* fait l'éloge à la fois des conquêtes d'œuvres d'art dont le Consul enrichit le Louvre et, par analogie, de ses propres conquêtes sur le temps et la « barbarie » Non content de se défendre, il riposte par le défi : c'est l'année où il négocie pour le transfert dans son Musée des 250 colonnes du cloître des Célestins ³. Circonvenu, Chaptal, ministre de l'Intérieur, sollicite du Conseil général des vues précises sur « les dépôts de sciences et d'arts à compléter, les musées, les conservatoires à favoriser ⁴ ». Avec les meilleures intentions du monde, c'était rejeter Lenoir entre les bras de l'adversaire!

Le Conseil général charge en effet Quatremère des « aperçus » sollicités. Le terrible conseiller les lui soumet le 29 germinal an IX. Il a sa façon à lui de céder à la pression indiscrètement officielle de Chaptal : c'est de dresser contre les Musées un réquisitoire ⁵ d'une vigueur de pensée et d'accent que le récent insuccès a stimulée. Les coups les plus violents, c'est le Musée des Monuments français qui les reçoit : « Il y a, dans la formation des cabinets et des collections d'art, un excès dont on se garantit difficilement. Cet excès tient de la manie et ressemble à l'avarice. Dès qu'un système éclairé ne règle point la mesure de ces collections, il n'est plus de bornes à l'appétit des préposés. On entasse pour entasser. On a vu de ces collecteurs de monuments, pour grossir leur recueils, solliciter des spoliations, voter des démolitions. On en a vu hâter l'action du temps, et, pour classer dans leurs catacombes ce qu'ils appellent les pièces de l'histoire de l'art et ce qu'on devrait en appeler les extraits mortuaires, convoiter des édifices, et, impatientes de ruines, appeler sur eux la destruction. — De pareilles collections

1. Publié à part et dans la presse, le *Rapport* de l'an VIII émeut l'opinion : dans la *Décade* (t. XXVII, p. 424-427) Landon y contredit, mais Ethnicus y donne une adhésion enthousiaste et en reproduit des extraits ; il va jusqu'à demander la restitution des antiques du Louvre, « les dieux de ses pères ».

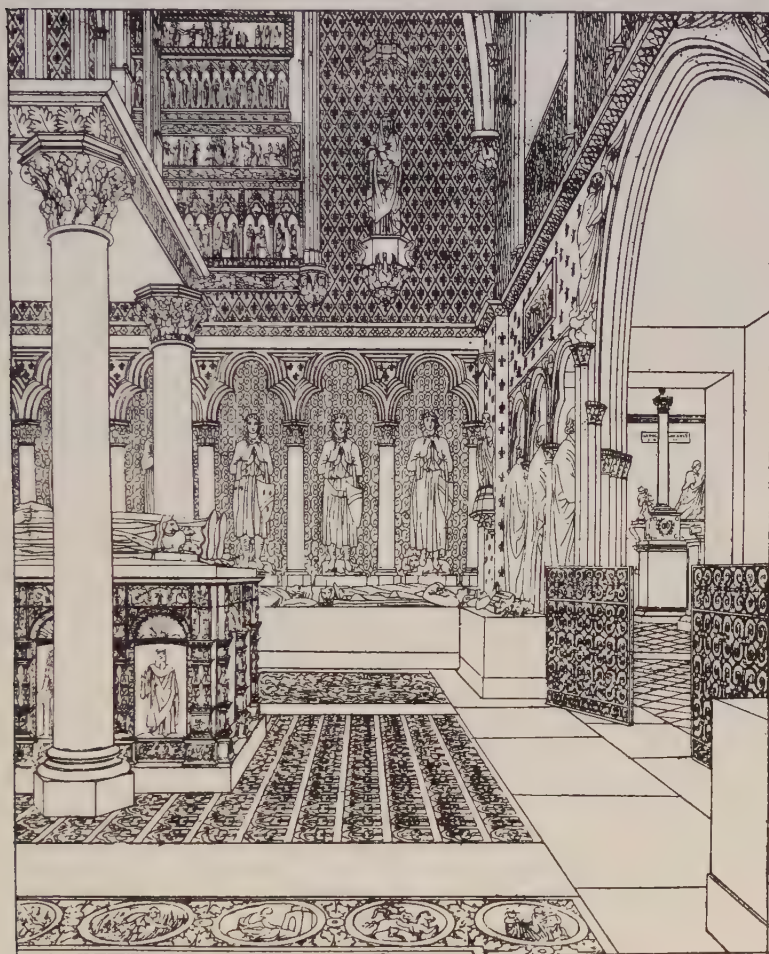
2. *Moniteur*, 3 vendémiaire an IX.

3. *Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 232.

4. Archives Nationales, procès-verbaux du Conseil général, 15 germinal an IX (F¹CV, Seine, 1).

5. *Ibid.*, p. 179-182 : *Des dépôts d'objets de sciences et d'art, des Musées...*

inspirent moins au public l'amour des arts que le sentiment de leur inutilité. Les leçons que les artistes y reçoivent sont des leçons mortes. » C'est l'intérêt de l'art qui cette fois le préoccupe : nos vieux sculpteurs n'ont pas fait leurs statues pour fournir des recueils



LA SALLE DU XIV^e SIÈCLE AU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE J.-E. BIET, GRAVÉ PAR NORMAND FILS

pédagogiques. L'histoire de l'art est à ses yeux un parasitisme qui végète sur les pierres du passé et à leurs dépens. Rendez-les à leur ancienne destination : des œuvres d'art nouvelles, des artistes naîtront d'elles.

Le Conseil général, entraîné par cette chaleur d'accent, félicite le rapporteur de son talent distingué et le magistrat de Paris de

son zèle. Mais la session est à son terme : afin que « ces conceptions brillantes » ne soient pas perdues pour la prochaine, il vote l'annexion du rapport au procès-verbal¹ : le rapport y est encore, frémissant d'une dispute qui a remué l'opinion. Bien que non imprimé, il a des échos prolongés : en fructidor, Lenoir ayant obtenu l'autorisation de transporter aux Petits-Augustins les tombeaux de Henri de Guise et de la princesse de Clèves, de l'église d'Eu, Beugnot, préfet de la Seine-Inférieure, les refuse dans une très belle lettre qui est directement inspirée du rapport de son ami Quatremère². La *Lettre sur la Sculpture*³ de Deseine, qui paraît en floréal an X, n'en est encore qu'une réminiscence inavouée : sa seule originalité est de citer des monuments et de solliciter le transfert au Panthéon de ceux qui ne retourneront pas aux églises du culte.

Grâce à ses puissants appuis, le Musée de Lenoir fait mieux que résister : il s'accroît. Obstiné comme un doctrinaire et comme un fils d'échevin qui voudrait faire revivre le Paris du XVIII^e siècle, Quatremère sollicite et obtient de nouveau du Conseil général, à la session suivante, le 9 et le 13 prairial, un vœu de restitution. Il se plaint que le gouvernement fasse la sourde oreille. Enfin, le 15 prairial, c'est encore lui qui clôt la session par une suprême reprise de son réquisitoire⁴. Redite? Non, mais acharnement.

Est-ce lui qui fait parvenir à Deseine le procès-verbal de cette dernière séance? Toujours est-il que le statuaire l'insère et le commente dans son nouvel opuscule, *Opinion sur les musées*⁵, qu'il met ainsi sous les auspices de Quatremère, sans le nommer. Les restitutions, commencées en 1802, continuent de plus belle : les *Archives du Musée des Monuments français* nous en donnent la mélancolique nomenclature.

Entre temps Quatremère défend lui-même les monuments de

1. Arch. Nat., *ibid.*, séance du 29 germinal, an IX, p. 153 du registre.

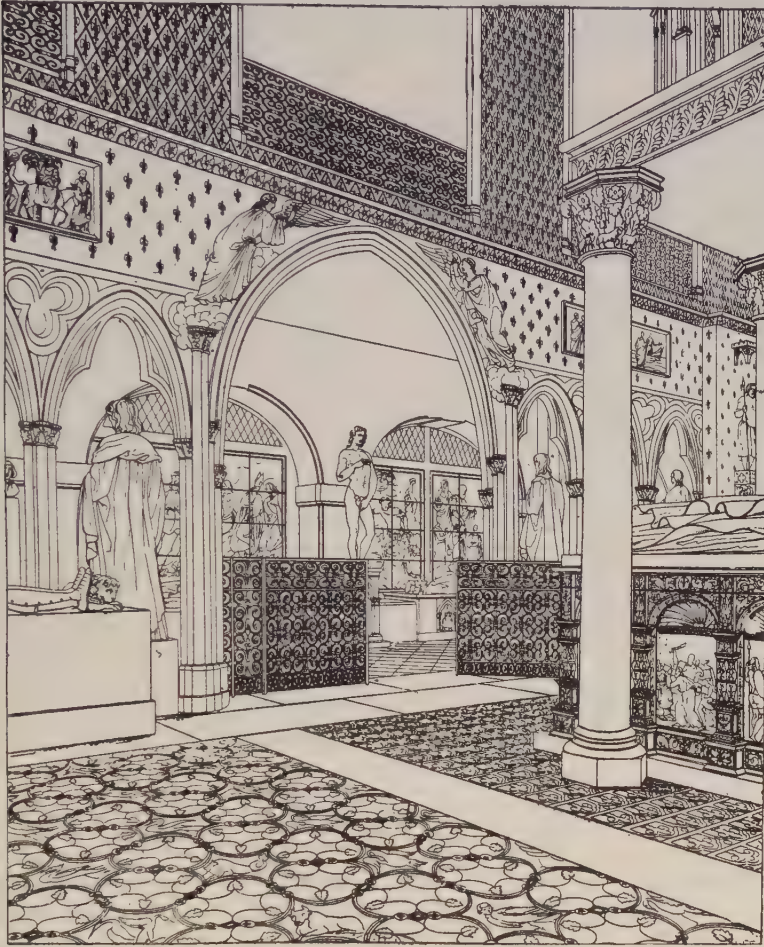
2. Lettre au ministre, du 3 fructidor an IX (cf. *Moniteur*, 7 juin 1819). Ce sont les mêmes idées et souvent les mêmes termes. Beugnot et Quatremère s'étaient liés sur les bancs de la droite à la Législative. La lettre de Beugnot à Lenoir, à la même date, offre la même thèse et les mêmes accents (*Archives du Musée des Monuments français*, t. III, p. 17-20).

3. *Lettre sur la sculpture destinée à orner les temples consacrés au culte catholique, et particulièrement sur les tombeaux*, Paris, floréal an X.

4. Arch. Nat., registre des procès-verbaux, an X, p. 56, 166 et suiv.

5. *Opinion sur les Musées*, Paris, floréal an XI; réimprimé en 1814 à la suite des *Notices historiques sur les anciennes Académies*. Cf. p. 242 de cette 2^e édition, les directes réminiscences des *Lettres* de Quatremère en 1796 sur les spoliations italiennes.

Paris contre l'avidité éventuelle de Lenoir. En 1804, les exquis bas-reliefs de Bouchardon à la fontaine de Grenelle sont rongés de lichen. Certains d'insinuer aussitôt qu' « il ne fallait point laisser en plein air des statues dignes d'être conservées ». Quatremère qui voit



LA SALLE DU XIV^e SIÈCLE AU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE J.-E. BIET, GRAVÉ PAR NORMAND FILS

s'entr'ouvrir les portes des Petits-Augustins, s'indigne, proclame que les statues sont faites pour les lieux publics, et, pour intercepter le danger en son principe, propose au préfet et applique un enduit encaustique qui conservera aux *Génies* de Bouchardon et aux statues de Paris, sous nos brumes, la fraîcheur de leur épiderme¹. Les voilà sauvés de l'hôpital-musée.

1. Sur le procédé de l'encaustique à donner aux statues de marbre... (Biblioth. de

Mais c'est surtout aux tombeaux que s'attache sa sollicitude. Ce sont les plus nombreuses victimes du Musée des Monuments français, dont ils font la gloire. Alignés dans les salles sombres ou dispersés dans l'Élysée, « entourés de saules pleureurs, de cyprès, de myrtes et de roses », le tout Paris élégiaque accourt, pleure sur les mânes « d'Abeilard et de l'intéressante Héloïse..., ces deux amants du XII^e siècle ». Trop habile pour heurter de front la manie universelle, Quatremère écrit les précises et froides *Réflexions critiques sur les mausolées*¹. Rien de direct contre le « cimetière » de Lenoir. Mais que l'arrière-pensée en est claire ! Par raison d'art et de sentiment un tombeau n'est pas objet de musée ; c'est la forme sensible d'une croyance. A l'enlever de sa place originelle, la faute de goût devient une impiété. Quatremère a frappé juste : le mausolée, après avoir été l'origine, puis la popularité du musée de Lenoir, en sera la pierre d'achoppement.

En 1806, le rapport de Champagny, ministre de l'Intérieur, qui propose de transférer au Panthéon rendu au culte les tombeaux exposés au Musée des Monuments français, est appuyé sur des considérants où se reconnaît la thèse de Quatremère reprise par Deseine². Pour précipiter des événements qui marchent déjà si bien, Quatremère, le 22 mars, lit devant la classe des Beaux-Arts de l'Institut des *Considérations morales sur la destination de l'œuvre d'art*, que Lebreton résume en séance publique et que le *Magasin encyclopédique*³ analyse pour tous. C'est l'esquisse de la doctrine de l'œuvre d'art inséparable de son milieu, l'année même où Lenoir fait effort pour obtenir le tombeau d'Agnès Sorel, que le Conseil général d'Indre-et-Loire et la municipalité de Loches parviennent à lui arracher. L'année suivante, comme Lenoir sollicite les autels gothiques de l'église des Grands-Carmes à Metz, Neuville, chef de division au ministère de l'Intérieur, invoque pour le refus la protestation des « gens de goût, des antiquaires, des artistes »⁴, c'est-à-dire de Quatremère et de Deseine, et condense les arguments auxquels le premier a donné leur forme définitive⁵.

l'Institut, mss. NS., t. XLI, 6^e dossier). — Cf. *La Décade philosophique*, t. 43, p. 31. C'est le mémoire lu à la classe des Beaux-Arts le 25 messidor an XII.

1. *Archives littéraires*, 1806, et *Revue universelle des Arts*, t. XXII, p. 77.

2. *Moniteur*, 22 février 1806 : ici encore la réminiscence est évidente.

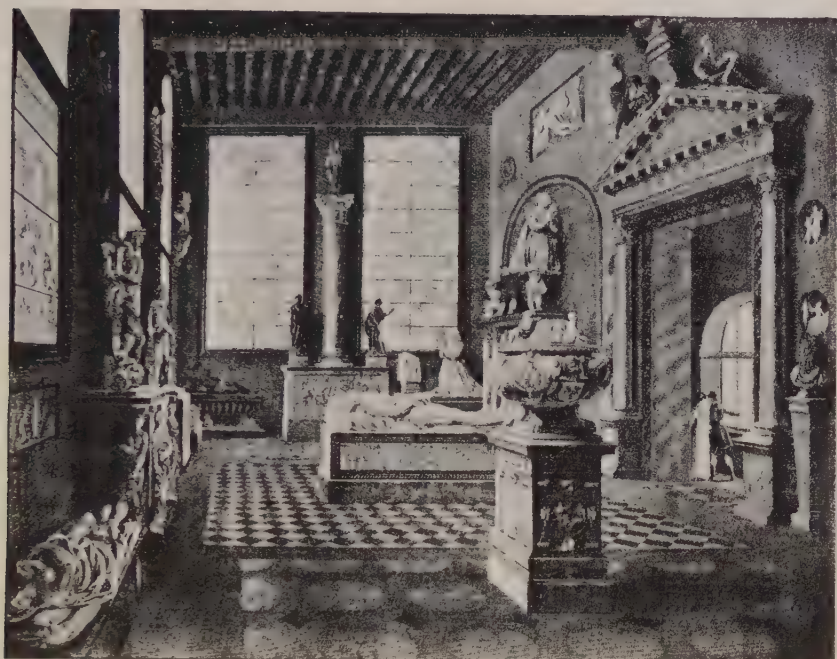
3. T. VI, 1806, p. 163.

4. *Archives du Musée des Monuments français*, t. I, p. 338, 361 sq.

5. Cf. encore une vive randonnée contre le Musée, « compilation..., foire et marché », dans le *Journal littéraire*, cité avec une date fautive par les Goncourt,

*
* *

Peut-être Quatremère n'eût-il jamais vu la ruine du Musée des Monuments français, protégé par l'Empereur, par Eugène, par Joséphine, par l'engouement public, sans la Restauration. Cette fois le Musée était bien perdu, perdu par la double tare de son origine



SALLE DU XVI^e SIÈCLE AU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE VAUZELLE, GRAVÉ PAR RÉVILLE

révolutionnaire et impie. Mais Quatremère a voulu consommer sa perte par d'autres griefs. Pendant que Deseine réimprime sa *Lettre sur la sculpture* et son *Opinion sur les musées* (1814), il s'applique à devenir un haut personnage dans l'administration des Beaux-Arts. Le 28 janvier 1815, il est intendant général des Arts et Monuments publics; l'ordonnance royale¹, qu'il a sûrement rédigée, expose parmi les motifs que « les richesses d'art entassées demeuraient sans emploi; nul ne s'occupait de donner aux *anciens* ni aux nou-

dans *La Société française pendant le Directoire*, 1880, p. 283. L'auteur emprunte aux *Lettres sur les déplacements*, de 1796, la page pathétique sur le tombeau de M^{lle} de La Vallière, déplacé des Carmélites à Versailles.

1. *Moniteur*, 16 février 1815.

veaux ouvrages une destination noble et utile ». C'est à quoi s'occupera le nouveau « conservateur et restaurateur ».

Il n'en eut pas le temps : le retour de Napoléon annula sa nomination. Mais les *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*¹, dont l'ordonnance royale était déjà une esquisse, sont restées. La lecture en est d'un intérêt presque tragique. Publiées la même année que la réimpression des *Lettres* sur les déplacements des œuvres d'art de l'Italie², les deux œuvres sont complices dans une même entreprise, mais avec des différences : les *Lettres* ne réclamaient que la restitution aux alliés des œuvres étrangères accumulées au Louvre, restitution à laquelle Quatremère aide effectivement Canova ; les *Considérations*, en proclamant avec force les principes d'esthétique qui condamnent tous les musées en général, appelaient la dispersion sur le musée vraiment national, celui des Monuments français³. A lire entre les lignes, elles chantent une victoire qui est en train de s'accomplir et elles travaillent à celle qui est imminente⁴. De là, malgré la vétusté de la forme, la chaleur, l'éclat, la plénitude. C'est la vie de l'actualité à propos d'un éternel débat de principes. Si Quatremère ne détermine pas notre conviction, il pose solidement les raisons dont il était la sienne, qui reste celle de beaucoup. L'ouvrage, très riche de sens, demeure dans l'histoire des idées l'expression la plus parfaite de la muséophobie.

Laissons les arguments sur la destination utile et publique à donner aux œuvres à naître pour qu'elles soient belles, inspirées. A propos des œuvres du passé, surtout des sculptures (et ce sont elles qui peuplent les salles des Petits-Augustins), Quatremère montre habilement que le musée leur est fatal. Comme ce sectaire est souple, et que ce dogmatique^a aime la nuance ! Voici la théorie des deux beautés : la beauté intrinsèque et absolue de l'œuvre, et la beauté relative qu'elle doit aux multiples rapports qu'elle entretient avec les lieux, les circonstances historiques, les

1. Paris, Crapelet, 1815.

2. C'est Canova qui les réimprime, à Rome, et en fait parvenir un exemplaire à chaque représentant des puissances alliées. Quatremère aimait à rappeler que les alliés avaient son ouvrage à la main pour appuyer leurs revendications.

3. Ni Lenoir, ni son Musée ne sont formellement désignés ; mais le signalement s'étale partout ; des pages du rapport de l'an VIII sont reproduites. Le grief des « re compositions arbitraires » vient s'ajouter aux autres. Ce sont déjà les « impostures » que nos historiens relèveront.

4. Les restitutions ont lieu de septembre à novembre, les *Considérations* paraissent en novembre.

souvenirs. Arrachez le temple de la Sibylle des rochers de Tivoli : qu'en restera-t-il ? « Accords », « concert », « harmonie », reviennent sans cesse sous la plume de ce contemporain du *Génie du Christianisme* et de Bernardin de Saint-Pierre, dont les *Harmonies* paraissent cette même année¹. La « vertu magique des harmonies sentimentales » l'émeut plus que la perfection technique ; si bien qu'il en arrive à la doctrine des défauts nécessaires, de ceux que



SALLE DES TOMBEAUX AU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE VAUZELLE, GRAVÉ PAR RÉVILLE

l'accord de l'œuvre avec la place pour laquelle elle est faite imposait comme des beautés². Voilà qui permet, même aux classiques, de gémir sur les statues gothiques des Petits-Augustins. Ces gisants ont perdu la beauté morale, expressive, qu'ils tenaient des sentiments qui les avaient créés et de ceux qu'ils éveillaient à la place où ils furent une fois posés : que leur reste-t-il ?

1. C'est en raison des « harmonies » que Bernardin, lui aussi, condamne les musées (livre III, *passim*).

2. En 1818, dans ses *Lettres à Canova sur les marbres d'Elgin*, il notera avec finesse les imperfections voulues de la frise du Parthénon, qui se transformaient en beautés sur les murs de la *cella*.

C'est ici que Quatremère trahit son idée secrète. Lenoir, en déplaçant, pour les isoler dans son musée, les statues gothiques, ne les dépouille de leur beauté d'expression que pour leur attribuer une valeur d'art. Voilà le grand grief pour l'antiquomane ! Ce musée est l'apologie et l'histoire de l'art gothique¹ ! Quatremère a vu de près son rayonnement, que Courajod s'est complu à analyser. Courajod n'a pas cité les deux cas de contagion les plus saisissants, dont l'un dut causer à Quatremère son plus amer dépit : David, ami intime de Lenoir dont il peint le portrait, de Lenoir qui fait à son tour l'apologie des *Sabines*, dessine la nef, les tribunes et le chœur de Notre-Dame, cherche des documents dans le manuscrit d'Anne de Bretagne ; Ingres vient dessiner avant 1806 autour du monument d'Héloïse et d'Abeilard².

*
* *

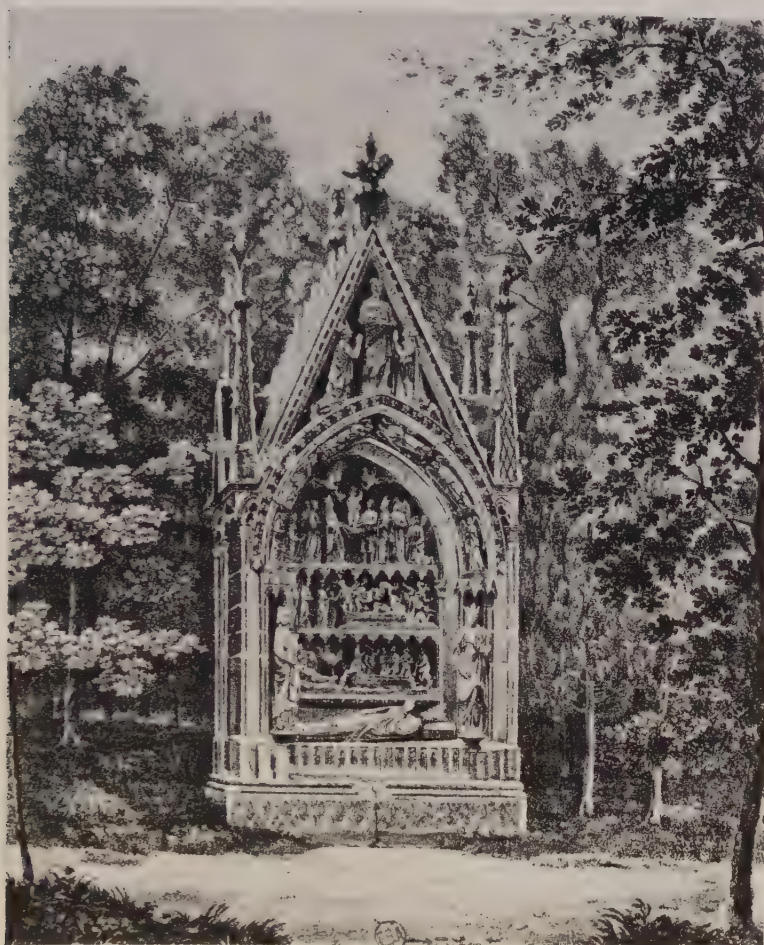
Les *Considérations*, extrêmement goûtées du public, avaient préparé l'inévitable dispersion. L'auteur, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts depuis mars 1816, très en faveur auprès de Louis XVIII, de Lainé, de Vaublanc, devenu enfin « l'arbitre du gouvernement des arts », jette dans la balance tout le poids de son crédit. L'ordonnance du 24 avril 1816 restitue aux églises et aux familles les monuments du Musée des Petits-Augustins ; celle du 18 octobre affecte les bâtiments à l'École des Beaux-arts. Installer sur ce foyer éteint du gothicisme l'autel du dogme idéal-antique, c'était un double triomphe. C'est bien l'Académie, où Quatremère exerce une dictature, qui, d'accord avec le ministre de l'Instruction publique Lainé, apporte cette aggravation³. Le jour de l'inauguration de l'École, il sera là ; son secrétariat ne sera qu'une longue tutelle, attentive à ne pas laisser rentrer aux Petits-Augustins l'esprit du Moyen âge, qui rôde encore parmi les débris abandonnés. En attendant, contre le Musée déjà condamné, ou plutôt contre son en-

1. Cf. une curieuse page sur cette « ridicule gothicité » de quelques statues des Petits-Augustins, dans le *Journal des Bâtiments civils*, 12 nivôse an XI (Aulard, *Paris sous le Consulat*, t. III, p. 528) ; et Deseine (*Opinions sur les Musées*, p. 258) : « Et vous, statues-momies du xiii^e siècle, qui jouissez dans votre obscure retraite d'un respect idiot. »

2. Cf. les premières pages du cahier n° 9 au musée de Montauban, et II. Lapauze, *Les Dessins d'Ingres au Musée de Montauban*, Paris, 1902.

3. Delaborde, *L'Académie des Beaux-Arts*, Paris, 1891, p. 193.

soignement, il lance ses articles du *Journal des Savants*¹ sur la *Storia della scultura* de son ami Cicognara : il n'y a pas d'art national au Moyen âge ; l'art français ne compte qu'à partir de la Renaissance, et alors il n'est qu'un rayon d'Italie. Émeric David a



TOMBEAU DU ROI DAGOBERT
DANS LE JARDIN DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE VAUZELLE, GRAVÉ PAR RÉVILLE

beau protester, de toute son âme, et avec tous les arguments que lui ont offerts les salles gothiques du Musée : voilà consacrée, au nom de l'Institut, dans le journal de l'Institut, par un double académicien, la dislocation de notre première collection archéologique.

1. *Journal des Savants*, 1846, p. 35, 412, 247 ; 1847, p. 496 ; 1848, p. 673 ; 1849, p. 297, 403.

Il ne se borne pas à la justifier : il y aide. Le 26 février 1818 il est de la délégation de l'Académie des Inscriptions chargée de la restitution à Saint-Germain-des-Prés des restes de Mabillon et de Montfaucon¹. En 1819, la création du Musée des Antiquités parisiennes, qu'il finit par obtenir dans la grande salle des Thermes de Julien², doit à ses yeux hériter des antiques gallo-romains du Musée de Lenoir. Cette année-là, la dispersion était déjà très avancée. Avec Courajod nous la jugeons déplorable : Quatremère l'a jugée deux fois sacrée, par principe religieux et monarchique, et par foi passionnée dans la destination publique de la sculpture, même quand ses œuvres sont menacées de ruine. Est-ce prestige de son talent ou équivalence des raisons adverses ? De Lenoir qui arrache aux vieilles œuvres leur vie morale pour les conserver dans son dépôt « mortuaire », et de Quatremère qui veut la leur laisser au risque de les voir mourir sur place lentement, il y aura toujours lieu de se demander lequel les a, non le plus, mais le mieux aimées.

Les contemporains se le sont demandé. Les *Considérations* ont agité les esprits. Droz les invoque et leur emprunte³. Le *Moniteur*⁴, organe officiel, les annonce, les analyse, fait l'apologie de la dispersion et l'éloge de celui qui en fut le héraut. Lafolie, conservateur des monuments publics, ami de Quatremère, signe le dernier des trois articles. Le *Nain Rose*⁵ lui reprend ses arguments en les accommodant de violence inouïe. Les *Considérations* sont traduites en anglais ; Chéron les exalte dans les *Annales de la Littérature et des Arts*, dont Quatremère est un des premiers collaborateurs avec Victor Hugo et Nodier⁶.

A tout prendre, des documents d'archives et des rapprochements de textes nous ont permis de préciser un point de l'histoire du Musée des Monuments français. Dans la campagne dont il est mort, il faut restituer à Quatremère un rôle éminent, très supérieur à celui de Descaine⁷. Son talent, oratoire et compassé parle aux Parisiens de

1. *Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 261.

2. Il a été l'un des promoteurs, énergique et obstiné, de sa restauration et de son affectation à un musée d'antiquités nationales.

3. *Etudes sur le Beau dans les Arts*, Paris, 1815, p. 186-188.

4. 11 décembre 1815 ; 7 octobre et 19 août 1817 ; 7 juin 1819.

5. 10 mars 1816, sous le titre : *Il nigro* [Lenoir].

6. T. III, 1821, p. 449 et suiv. Son association passagère avec les romantiques n'a rien qui surprenne : il s'agit de défendre, en art, les droits du sentiment, les raisons du cœur.

7. Il n'est que statuaire du prince de Condé, ne parvient ni à relever, en 1816,

1800-1816 le langage qu'il aiment. Tandis que Deseine, ouvrier du ciseau, descend au détail des sculptures à restituer, Quatremère leur sert l'ivresse des principes, dont la puissance alors est formidable. Le sculpteur, fait inattendu, met surtout en avant des arguments



MONUMENT D'HÉLOÏSE ET ABEILARD
DANS LE JARDIN DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS
DESSIN DE VAUZELLE, GRAVÉ PAR RÉVILLE

antirévolutionnaires; le philosophe, l'académicien, le magistrat municipal, met surtout en avant l'intérêt de l'œuvre d'art, du goût classique et de Paris, Paris, musée organique et vivant! C'est Paris qui proteste, par son Conseil et Quatremère, contre le Musée qui le dépouille. Quatremère confond sa campagne contre les Petits-

l'ancienne Académie de Peinture et Sculpture, ni à entrer dans la nouvelle Académie des Beaux-Arts : il fulmine à cette époque contre Quatremère.

Augustins dans une autre, plus vaste, contre tous les musées, Salons permanents, et contre les Salons, musées provisoires : les uns et les autres vulgarisent, démocratisent la jouissance et même la pratique de l'art, qui sont des privilèges. Vigoureux athlète, il a forgé le premier, entre 1796 et 1815, en faveur de la destination publique de la statuaire et des harmonies indissociables qu'elle doit composer avec l'édifice, le site, le milieu physique et sentimental, des arguments dont la Restauration, malheureusement si médiocre, a fait son profit. Les Saint-Simoniens les lui ont empruntés tels quels ¹. On les reprend tous les jours²; des événements politiques récents leur ont rendu une irritante actualité. Le débat entre Lenoir et Quatremère reste celui de la « curiosité » ou de la pédagogie et de l'art vivant qui a sa fin hors de lui, de l'art scolastique et de l'art idéogramme. Puisqu'il s'agit du Moyen âge, qui régnait aux Petits-Augustins, il est piquant de constater que c'est le classique Quatremère qui reste le plus fidèle à sa pensée.

R. SCHNEIDER

1. *Aux Artistes : Du passé et de l'Avenir des Beaux-Arts*, ouvrage anonyme, Paris, 1830, p. 69-70, Le catalogue des livres de Georges Duplessis à la Bibliothèque de l'Université de Paris l'attribue à tort à Quatremère.

2. La question Alexandre Lenoir est toujours actuelle : cf. L. Dimier (*Les Impositions de Lenoir*, Paris, 1903), A. Hallays (*Journal des Débats*, 20 décembre 1907). MM. Paul Vitry et G. Brière, conservateurs de musées, le premier, « tuteur » au Louvre avec M. André Michel, des sculptures du Moyen âge et de la Renaissance provenant du Musée des Petits-Augustins, ont jugé les convoitises de Lenoir dans un délicat esprit de mesure (*L'Église abbatiale de Saint-Denis*, Paris, Longuet, 1908).





LE PENSIONNAT, PAR M. BERNARD BOUTET DE MONVEL

(Salon d'Automne.)

LE SALON D'AUTOMNE

Il faut que les jeunes gens qui entrent dans le monde soient honteux ou étourdis : un air capable et composé se tourne d'ordinaire en impertinence.

LA ROCHEFOUCAULD (*Maximes*, CDXCXV).

On accourt, au Salon d'Automne, sur la foi d'un engagement tacite qu'ont pris quelques artistes originaux vis-à-vis d'un public qui se fait un honneur de les avoir défendus. Eux seuls n'y sont pas venus, absents le jour de la bataille. Et vous avez quitté la campagne d'octobre, les feuillages d'or et les feuillages pourpres, toute la sérénité naturelle, pour interroger tant de menus travaux agréables dont la réponse ne troublera pas, pour subir tout un mélange de peintures chargées d'énigmes ou de mondanités prétentieuses, les productions géométriques de M. Le Fauconnier ou la redoutable élégance de M. Dreyfus-Gonzalès. Et pendant ce temps, on pourrait entendre la forte voix des vendangeurs dans les vignes.

Beaucoup attendent, chaque année, cette dernière grande revue de l'art, pour en recevoir un enseignement, ou simplement, si le terme paraît trop ambitieux, des renseignements. Ceux-là mêmes qui redoutent le plus les faiblesses et les sévérités de tout jury, et qui le refusent, font un certain crédit au jury du Salon d'Automne. Il ne leur paraît pas tout à fait chimérique qu'il puisse en même temps fermer les portes aux envois les plus fades ou les plus saugrenus,

ni qu'il puisse trouver la double mesure de la banalité et de la mystification. Et l'espoir a brillé encore d'une équité complète, qui, dans une intelligence et dans une sensibilité idéales, pourrait se confondre avec le goût. Toute l'élite sérieuse des Indépendants sera là, délivrée des gageures qui la compromettent et des niaiseries que son principe l'oblige à subir. Elle doit être au rendez-vous qu'elle a elle-même offert et qu'elle n'oublie pas, sans affaiblir les idées qui la justifient et dont elle vit. Et voici les faiseurs de rêves qui se croient à la veille d'une belle découverte, quand les plus sages escomptent, tout au plus, que certains talents se seront affermis et élargis.

Cette année, les plus sages auront été en avant des faits. Car j'aurai vite fait l'addition des quelques minces bénéfices que j'ai contrôlés sans délire, des promesses tenues, voire même dépassées. A ceux qui souhaitent l'abondance et le mouvement, des signes de fraîcheur et de force, des courants de sève, des témoignages de persévérance, et jusqu'aux preuves de l'esprit d'entreprise et de cette audace qui n'est respectable dans l'art qu'à la condition de s'ignorer, ce Salon donne une certaine inquiétude. Les provocations me laissent parfaitement impassible, et, pour tout au monde, je ne voudrais troubler la paisible besogne des bons écoliers. A peine indiquerai-je que le Salon d'Automne ne devrait pas être fait pour eux. Je n'en veux qu'à toute une jeunesse, qui a des qualités visibles, et qui me paraît incapable de les développer par le labeur, par le patient effort qui fait la base du métier. A dire vrai, leurs pensées sont un peu courtes. Nous leur devons des joies sans durée. Ils exagèrent beaucoup l'importance de leurs travaux et, sans doute aussi, celle de leurs personnes. Ils voudraient nous voir prendre intérêt à beaucoup de moments inutiles de leur existence, et qu'il nous suffît de les regarder vivre. Les thèmes étroits et rapides, qui semblent avoir leurs préférences, affirment souvent leur adresse, l'éclair instantané de leur sensibilité, rarement l'émotion née de l'observation profonde, qui amplifie et relève les gestes et les objets médiocres. Tant de toiles claires et faciles, à peine frottées, où la brosse voulut être large et descriptive, ou se crut, par quelque sécheresse, plus fidèle à l'esprit des choses, ont un certain charme d'arrangement et de matière, vite ressenti, vite oublié. L'art moderne, l'art des jeunes, se résumera-t-il dans ces notes légères et brèves, avec aussi peu d'exigences? Notez qu'ils n'ont qu'un goût médiocre pour la figure, pleine de secrets et pleine d'embûches.

Et quand ils osent attaquer le nu, ils s'appliquent à détourner l'attention par des recherches de symboles ou affichent de simples intentions décoratives. J'en sais cinquante qui ont des dons réels, un œil qui voit bien la couleur, une certaine aptitude à bien analyser, qui tournent à merveille les difficultés avec l'air de dédaigner les malices, et qui ne paraissent pas vouloir aller au delà d'une manière sommaire et futile. Ils pèchent par excès d'humilité, s'ils doutent des forces que leur volonté pourrait affirmer, ou par excès d'orgueil, s'ils supposent qu'ils sont au but où l'acclamation les attend.

Qui pourrait leur faire utilement ces reproches de l'amitié? Où trouveront-ils les règles de leur discipline morale, si ce n'est ici même, dans ce Salon d'Automne, qui, puisqu'il ne peut pratiquer la liberté totale, n'a de raison d'être qu'à recruter avec sévérité, à rechercher la qualité, non le nombre, à posséder et à appliquer une doctrine intransigeante? Si l'on n'y veille, cette association glissera demain au rôle d'une école où l'on enseigne surtout l'art des accommodements.

Les idées directrices n'apparaissent plus dans la violente contradiction des genres. Au nom de quels principes statue le jury? Comment reconnaît-il les siens? Où trouve-t-il les signes de la justice? Un placement fort intelligent, dû à l'excellent artiste qu'est M. Manguin, qui s'inspire de la logique et du langage, souligne, avec une ironie qui me plaît infiniment, que nous sommes dans un milieu où tous les procédés entrent aigrement dans une alliance factice, sans profit pour aucun d'eux et sans résultat pour le plaisir de personne. Un jury capable de tout aimer, avec quelque indifférence, est obligé à des révocations nombreuses, et, comme je suis le témoin d'impardonnables tolérances à l'endroit des plus froidement forcés des Indépendants et des plus monotones fabricants des Salons officiels, je ne me sens pas, autant que j'ai besoin de l'être, dans une atmosphère d'équilibre et de conviction. Je ne retrouve plus les desseins des premières heures, la volonté d'agir avec force sur les destinées de l'art moderne, d'orienter vers la probité et le caractère la jeune peinture. A ceux qui sont restés fidèles à la pensée qui a présidé à la création du Salon d'Automne, aux absents et aux présents de cette année, il faut dire avec instance qu'il est juste temps de se reprendre. S'ils veulent que leur groupement conserve son prestige sur les esprits, qu'ils y élèvent la voix et qu'ils fassent scrupuleusement l'examen d'eux-mêmes et de leurs voisins. Je veux imaginer qu'ils pourront toujours se reconnaître aux preuves appa-

rentes du travail et de la sincérité. C'est par elles qu'ils peuvent définir et défendre leur association contre ceux qui y pénètrent d'abord avec soumission, puis qui cherchent à occuper toute la maison, contre tant de trop habiles metteurs en scène qu'il faudrait aussi protéger contre eux-mêmes.

J'appréhende au plus haut point d'être le juge de la sincérité. Il y a là une chimie difficile ! La volonté éclate dans des traces certaines. La personnalité, elle, rayonne. Où sont les éléments discernables de la sincérité ? Et quelles chances n'avons-nous pas d'être tour à tour des dupes ou des êtres impénétrables à des sensibilités étrangères ? Je dois toutefois m'y résoudre, lorsqu'une œuvre désordonnée qui, par là même, ne peut m'offrir une joie immédiate et pleine, me retient et m'oblige, par quelques traits de vérité et par quelques coins de lumière. Ce n'est qu'aux apparences de sincérité que je puis décider mon indulgence et le crédit que je dois donner à des efforts qui m'apparaîtront, comme les étapes d'une évolution, les instants d'une recherche dont l'artiste sait au juste le mérite et la durée. Il semble qu'il y ait chez quelques exposants de ce Salon une science de l'incomplet et de la gaucherie, une mauvaise exploitation de la faiblesse et de la crédulité d'autrui. Et c'est nous imposer une singulière besogne que de nous obliger à démêler laborieusement, sur le même tableau, des qualités involontaires et certainement méconnues et tant de défauts prémédités.

Une joie véritable pourrait jaillir des mains de M. Van Dongen. Ce coloriste contient tout le feu jeune et clair du printemps. Son pinceau s'alimente au cœur même des fleurs. Quelle ignorance de soi et de sa destinée, et j'ajouterai, quel irrespect, conduisent ce peintre à composer d'aussi baroques tableaux, à de violentes affiches de music-hall ? Pourquoi les roses, les bleuets, la substance crémeuse des narcisses, sont-ils ainsi poussés au ruisseau ? S'il faut mettre aux joues les plus fraîches d'aussi provocantes cernures, je veux bien me divertir un instant de la brutalité d'un contraste. M. Van Dongen peut miraculeusement créer la chair ; à quoi bon ? puisqu'il s'applique à la recouvrir du fard le plus grossier ? Né artiste, il n'a de goût qu'à être manifestement artificiel. Le souvenir de Toulouse-Lautrec passe au-dessus de cette violence. Mais l'admirable moraliste, sous une humanité spéciale, fait apparaître l'humanité tout entière. Le goût du vulgaire est corrigé, redressé par le besoin de la vérité. La discipline, la fierté des lignes ne cèdent jamais dans la pire détente du goût. M. Van Dongen est de

ces esprits avec qui on ne peut pas se trouver en sécurité.

M. Henri Matisse lutte opiniâtrément contre la tâche de réaliser des idées en peinture, sans concession aux éléments tangibles et



FEMME EN JAUNE, PAR M. H.-C. MANGUIN

(Salon d'Automne.)

variables dont la peinture est faite, et avec quoi elle assure sa personnalité, sa vie réelle. Elle se ramène pour lui à des définitions et à des axiomes. Il recherche l'essentiel et l'immuable là où les autres avaient pris coutume de trouver les expressions multiples et tou-

jours transformées des tempéraments individuels. Singulier langage à coup sûr que m'impose un art qui ne peut se passer d'une préface et qui s'avance emprisonné dans l'armure d'un système! Qu'il faille trouver la synthèse des êtres et des choses dans la forte simplicité de leurs lignes et de leurs colorations, en réaction contre la mobilité, et peut-être contre la mollesse d'un impressionnisme où il y a plus de volupté de vivre que de discipline réfléchie, plus de souplesse et de fantaisie d'interprétation que de fidélité à la nature et à la vie, plus de passager que de durable, nul n'en discute l'incomparable intérêt. Mais le péril reste dans le sommaire, dans le squelette qu'est l'intention. Le fossé qui sépare l'idée et l'image, nul ne le franchit qu'avec ses muscles et avec ses nerfs, avec de la substance vivante, avec de la volonté et de la passion, avec le bonheur de vivre, de lutter, de réussir, avec la participation des qualités personnelles, avec le don de soi. Et la peinture se refuse à être un schéma de démonstration impassible, puisqu'elle n'a de raison qu'à traduire et à mettre en œuvre des sensibilités. Les deux natures mortes de M. Henri Matisse sont des préparations très méditées et très manifestement intelligentes. L'agrément de la couleur, d'une franchise et d'une fermeté absolues, y est considérable. Mais ce sont des mots où il n'y a que des voyelles à la recherche de leurs consonnes. Je me permets d'espérer que M. Matisse pourra recouvrir ses toiles de tout l'épiderme qui leur manque. Hier, il était au moins désespérant. Saluons son acheminement vers l'équilibre et vers la mise en place. Notre esprit doit faire un singulier effort pour achever ses deux tableaux; mais, à la vérité, il le peut. Et ce n'est pas faire un médiocre éloge de M. Matisse que de reconnaître en lui un peintre apte à délimiter puissamment les plans. On me dit qu'il est le chef d'une école; mieux: le grand prêtre d'un culte, dont il est en même temps l'inspirateur et l'objet. Prévenons-le contre l'horizon limité et les odeurs de la chapelle où la pensée peut s'enivrer et s'immobiliser dans la certitude. Le peintre a sans doute besoin de plus de simplicité.

M. Jean Puy doit suivre l'exemple de M. Manguin, qui vient d'achever le plus heureusement du monde une évolution dont certains états pouvaient inquiéter. C'est lui dire que l'intérêt d'une toile est surtout dans l'impression d'équilibre, à la fois réel et moral, qu'elle peut donner, et qu'un certain agrément un peu maniéré n'y suffit pas. La franchise et la rapidité de la construction sont les mérites peu ordinaires de M. Puy, avec une fort séduisante

disposition à raffiner sur la couleur. Mais certains élans du pinceau sont là brisés comme à plaisir. Des lignes qui ont le plus harmonieux balancement s'achèvent dans une négligence. Des



FEMME EN GRIS, PAR M. CHARLES CAMOIN

(Salon d'Automne.)

notes d'une subtilité qui ravit sont déparées par une vulgarité. Et l'on voudrait être sûr que la négligence et la vulgarité sont parfaitement involontaires. M. Henri Manguin s'est entièrement repris et répugnera désormais au laisser aller qui compromettait des com-

positions où circulait la grâce la plus originale. Personne n'a plus que lui le sentiment des mouvements et des poses de la femme et ne voit mieux comment elle fleurit dans la journée chaude et dans le grand air du jardin. La *femme en jaune* est à coup sûr une des meilleures toiles de ce Salon. Elle ne doit rien à autrui. Le coloris, très simple et très expressif, est très personnel. Cette palette est à la fois pleine de vigueur et pleine de goût. La lumière, teintée par les feuillages, entre avec ardeur dans la chambre ouverte, y coule des reflets dont on sent la température, parfumée de je ne sais quelle odeur végétale, et qui ont la tendresse des jeunes pousses, tout autour du corps si sûrement décrit sous l'étoffe un peu orangée coupée par la ceinture noire. Il y a là une fort délicate pénétration de la nature, avec le goût avéré de la vie.

M. Albert Braut marche à grands pas. La conscience est chez lui manifeste. Il en est encore aux indications très larges. Je suis sûr que lorsqu'il aura déterminé les assises où il est certain qu'il veut échafauder une production sérieuse, il poussera son ambition à traduire toute la nuance et toute la mobilité du visage de la femme qu'il n'ose encore analyser. M. Camoin revient de loin. Des brumes avaient envahi sa pensée. C'est un véritable réveil. Il exprime la joie d'un aveugle qui revoit le jour, retrouve les formes. Si le dessin de ce corps nu est encore plein de licence, que de pittoresque et que de rayonnement léger dans ce portrait de jeune Orientale, parée de soies de cérémonie, sous la coiffe brodée des jours de fête.

M. Marinot, sous une substance assez pauvre, définit fort justement les gestes de la maternité, qui ont en M. Tarkhoff un interprète plus robuste, un peu lourd. Voyez avec quel religieux souci les femmes se confient l'enfant l'une à l'autre, — cet instant précieux de l'avenir ! M. Marinot est, comme M. Dusouchet, qui compose avec quelque désordre, un simplificateur à la recherche d'une noblesse décorative à quoi l'un et l'autre pourront sans doute parvenir. Aucun effort plus intéressant que celui de M. Francis Jourdain, qui a inventé de beaux rythmes de lignes sur ces panneaux aux colorations plates, volontairement brutales, des galbes qui ont une singulière décision. Comme lui, M. Manzana-Pissarro se développe et réalise. L'étoffe même de ses tableaux gagne en somptuosité d'une façon ininterrompue. Leur composition, autrefois touffue, se simplifie et s'ordonne. L'air y pénètre, en respectant leur mystère. Les corps bronzés aux reflets d'or, soyeux et moirés comme des pelages, s'accroupissent dans des jardins de rêve, frôlés par

toute une faune miraculeuse. Et les turbans multicolores enserrent, dans les têtes songeuses, les contes d'Orient où s'emmêlent la sagesse et la chimère. Toiles ouvrées comme des métaux rares, et qui se transposent naturellement en tapisserie, ainsi que peut en témoigner l'écran exécuté par M^{me} Manzana-Roboa qui est elle-même un peintre fort sensible, épris de richesse. M. Alcide Le Beau possède une ima-



FEMMES PORTANT UN ENFANT, PAR M. MAURICE MARINOT

(Salon d'Automne.)

gination fiévreuse, avide d'échappées. M. Fergusson serait tout naturellement un peintre d'affiches; mais il aurait besoin de faire des acquisitions de verve et de fantaisie. M. d'Espagnat sombre dans la tristesse. Son exposition est la plus nombreuse. Elle est pleine de monotonie, sans ingéniosité, sans verdure. Il faudrait qu'il secouât cette cendre qui paraît recouvrir toutes ses toiles, et que, pour peindre des mouvements d'enfants et des attitudes de jeunes femmes, il fit provision d'enthousiasme et de soleil, d'insouciance.

Que défilent maintenant devant nous les innombrables peintres de natures mortes ! Là sévissent le talent facile, les moyens très courts et qui prêtent à l'illusion, pendant que s'étalent les prétentions des doctrinaires, qui veulent peindre à leur tour le compotier de pommes que Cézanne a peint, et rédiger en même temps le code de la couleur et de la construction.

Savent-ils que rien n'est agaçant et risible comme de sentir que le peintre se met en extase devant lui-même lorsqu'il veut, sur un pichet vernissé, donner un reflet de son âme, et développer sa philosophie ? Et savent-ils que la nature morte, si savoureuse lorsqu'elle est libre et familière — simple preuve de la vie naturelle et courante — est sans mérite lorsqu'elle se guinde dans un prétentieux arrangement ? Je n'aime guère que les peintres s'installent laborieusement devant la table desservie, qui n'a jamais vu un repas, et que les flambeaux, les cuivres, les fruits, les damas posent en étalage, voisins de hasard qui ne sont pas unis par une ancienne cordialité. Ainsi pèchent M^{me} Galtier-Boissière et M. Déziré, M. Favre et M. Dresä. Ce sont des artistes consciencieux, et qui s'appliquent à bien dessiner. Aucune intimité, rien de personnel, rien de mobile ne sort de ces toiles soignées et froides. Ils ont tous la même obligation d'entrer en action. M. Ottmann pratique un art attentif et respectueux. Je puis affirmer qu'il aime ce qu'il peint, et qu'il l'aime avec désintéressement, en dehors de lui-même, et peut-être un peu trop. Car sa sensibilité originale, qui est faite de mouvements très délicats, pourrait davantage apparaître dans ses tableaux dont je ressens la pleine droiture. Les fleurs de M. Süe poussent dans une terre plus grasse et dans un air moins tempéré. Nous sommes ici les témoins d'un enrichissement. Ces roses et ces capucines ont une véritable chair et leur substance vivante s'oppose — et cela, c'est le peintre et c'est la peinture — aux étoffes qui sont sans chaleur et sans tenue, par le mystère des recettes, par le degré et la pâte même de la couleur. M. Ferdinand Olivier est curieux de tout. Au rebours de tant d'artistes, il s'engage sur tous les chemins ; il s'applique à y employer de robustes qualités que la volonté peut rendre demain fort éclatantes. Il a peint une soupière ventrue, pleine de rebondissements ; et la lumière éclate et s'éteint, dans des modelages pleins de crânerie, sur les pans sinueux où dansent les arabesques. Cela est remarquable par l'opulence de la ligne, grasse au point de faire ressentir la qualité de la faïence ennoblie par la caresse du temps.

M. Charles Guérin est le plus résolu et le plus original de ces

jeunes hommes qui prennent intérêt à la vie tout entière, et qui aspirent à la force utile, précise, démontrée. Rien ne lui manque, si ce n'est peut-être un éclair du plaisir qu'il doit éprouver à peindre, et qui devrait être le surcroît de son incomparable santé. Quelle rugueuse solidité ! Une attention qui se porte à tout, même à l'objet vulgaire et lourd, le rend attirant comme la vérité complète, à force d'aller au fond de sa matière et d'analyser sa couleur. Sans doute,



NATURE MORTE, PAR M. CHARLES GUÉRIN
(Salon d'Automne.)

les mains de M. Ottmann ont longtemps lié et délié les fleurs et leur ont un peu soufflé leur langage; et M. Süe a fort heureusement prévu que les capucines triompheraient devant les soies plus sourdes. J'apprécie en M. Charles Guérin l'absence d'un calcul, et qu'il livre un assaut entêté à la plus antipathique console Empire, pour établir qu'il n'y a de mérite qu'à traduire des réalités. Il y aurait une grande injustice à ne pas mentionner les pivoines de M. Rodolphe Tewes, ainsi que les couleurs, suaves comme des morceaux d'émail, dont use M^{lle} Mia Elen.

Puisqu'ils sont en révolte contre l'impressionnisme, à qui des artistes comme MM. Loiseau et Moret, qui le mettent en procédés,

donnent la conclusion fatale du pastiche, ces jeunes peintres, épris de vérités et d'expressions durables, délaissent un peu le paysage. Les uns soutiendront, avec quelque emphase, qu'il y faut peu de pensée, et que l'individu risque de disparaître dans la grâce ou la majesté de la campagne; d'autres ont la prudence de choisir de moindres rivaux. M. Manguin et M. Braut appliquent loyalement au paysage les procédés de simplification et les larges courants de clarté qu'ils emploient dans la figure. Ils affrontent hardiment la lumière, et leur peinture aux grandes lignes descriptives convient à la nature ordonnée, sans surprise, un peu artificielle des grands parcs parisiens. M. de Vlaminck a besoin de modérer encore ses gestes, qui furent jadis échevelés. M. Jacques Volot est frappé d'un respectueux attendrissement par les nuances presque imperceptibles du pays de France et les exprime avec beaucoup de fidélité, et peut-être un peu de lenteur. M. Maurice Taquoy aime les terrains et les arbres et les traduit avec des bruns et des verts profonds, qui gagnent constamment en vigueur. M. Lacoste, qui dessine et colorie des fleurs avec un soin évident, est un paysagiste méticuleux et naïf, qui me paraît peindre, comme un berger ignorant et génial, à la première secousse profonde qui vient pour lui du spectacle que donnent ensemble les eaux et les arbres, la colline et la plaine.

M. Marquet atteint comme toujours à de surprenants effets de force et de véracité, auxquels, par prodige, semblent collaborer d'incontestables négligences. Son art, au premier abord, paraît sommaire et léger, constitué par des matériaux très misérables, à la portée du plus gauche, et, pour tout dire, un peu dénudé. Mais voici qu'après vous avoir rebuté, tout cet élémentaire vous saisit et vous retient, puis s'habille de toute les réalités nécessaires à votre plaisir et à votre intérêt. Dépourvu de toute délicatesse d'analyse, cet œil a toutefois découvert l'essentiel et le permanent des colorations de l'atmosphère et de l'eau. M. Pierre Laprade exprime à nouveau son amour de l'Italie. Hier Florence, aujourd'hui Rome, ont imprégné un cerveau latin, qui reconnaît ses origines au milieu des ruines sacrées. Le cœur français a battu. Et l'hymne à la vie s'élève avec une ivresse, avec une foi singulière, devant les autels effondrés, au pied des statues mutilées, dans le contraste des fleurs. Il faudra voir les prestigieuses aquarelles que M. Pierre Laprade a rapportées de Rome. Ce sont d'admirables joailleries, avec des feux surprenants, tantôt adoucies, voilées par les vapeurs légères de l'aurore, tantôt enrichies

par le dernier effort du jour. Si M. Laprade est très ambitieux, acharné à la besogne, s'il peut acquérir le besoin constant de l'ordre, qui souvent lui manque, s'il ne se borne pas à des variations superficielles d'une molle subtilité, saluons, par la prophétie de Virgile, ce jeune peintre qui peut contribuer à notre renaissance.

Et voici que j'ai laissé en route M. Pascin, humoriste fort savoureux; M. Zak, appliqué à traduire, derrière des fronts impassibles, d'obscur sensibilités; les intérieurs pleins d'observation ou plus



LE MASQUE (MUSÉE DES THERMES, A ROME), PAR M. PIERRE LAPRADE

(Salon d'Automne.)

joviale ou plus attendrie de M. Thévenet et de M. Henri Ghéon; les mouvements de cirque, la grâce hardie des écuyères, l'encolure arrondie des chevaux bien dressés de M. Guérault; le talent si honorable, si droit, développé patiemment par la volonté de M^{me} Agutte; les dons si riches de M^{mes} Chauchet-Guilleré et Sophie Wolff.

Trois artistes, également originaux, et dont je n'assemble ici les noms que parce que je voudrais les mettre en garde contre je ne sais quel emploi un peu machinal de leurs qualités, nous doivent des représentations ou plus substantielles ou mieux ordonnées. Je veux parler de MM. Simon Bussy, Bernard Boutet de Monvel et Félix Vallotton. M. Simon Bussy enveloppe de rêve le décor de notre

existence moderne, et nous conduit dans l'Éden. Son imagination est prodigue. Mais, hélas ! nous perdons pied au milieu des féeries voluptueuses qu'il invente, et ces deux petites filles aussi, immobilisées dans la stupeur, sur la vaste terrasse qui domine ce miraculeux panorama, au-devant de la treille où s'enlacent les fleurs et les fruits inconnus. Leur visage devrait communiquer au tableau un rayonnement de jeune animation ; il en est la partie la plus froide et la moins sonore, tant l'artiste, à force de recherche, verse dans l'irréel. Nous lui demandions des enfants libres au soleil et il nous donne des jouets éclairés par une rampe.

M. Bernard Boutet de Monvel m'a toujours plu par la hauteur et le caractère de son dessin, par une manière rapide et sèche de découper les êtres et les choses, moins par l'étoffe un peu terne et mince de ses couleurs. On souhaitait qu'il pût développer sa sensibilité. Réjouissons-nous qu'elle transperce dans ce divertissant *Pensionnat* à la promenade, si la peinture risque toujours d'avoisiner l'image et l'anecdote illustrée. Il y a là toutefois de belles ressources d'observation et d'esprit. Toute la province tremble devant l'hiver, sur ce mail dépouillé. Les maisons sont engourdies et comme armées contre le froid. J'entends des chuchotements, et toutes ces petites semelles qui battent le sol dur. Du fond de la cornette blanche sort un bruit confus de doux conseils et de prières. Il faut que sur cette palette un peu grise on pétrisse avec moins de raideur les couleurs qui font le sang.

A vrai dire, M. Vallotton désespère ceux qui l'admirent le plus, tant il s'applique à se méconnaître, et, mieux, à se prendre lui-même en dérision. Parce qu'il est agile et fort, et sûr de l'être, le voici épris d'effets de muscles et de contorsions. Comment admettre que cette peinture hargneuse, pleine de nuit, ait pu satisfaire un esprit qui donna si souvent des témoignages de ses scrupules et de ses respects ? Qu'il y ait là le projet de démontrer que le dessin prime tout et sauve tout, j'y consens. Que M. Vallotton parvienne, avec la plus indigente matière, à des modelés prodigieux, j'y consens encore. Il n'en reste pas moins à défendre le goût, ici fort douteux, de M. Vallotton, dont je ne suspecte pas la sincérité, mais qui pourrait user de la devise de Jean-Jacques : « Sincère en tout, même contre moi¹. »

Si je dois faire l'effort d'une conclusion, ce sera dans l'espoir d'obliger des esprits prévenus et rendus méfiants à ne pas confondre

1. Lettre à l'archevêque.

les quelques artistes qui, en dehors des règles de l'école, l'ère de l'impressionnisme étant close, cherchent bravement à frayer des routes neuves, et tant de pétulants improvisateurs. Il arrive trop souvent que les uns soient compromis par les autres. Et les meilleurs amis de la liberté, ceux qui en ont fait le plus noble usage, paient parfois les fautes de ceux qui ne l'ont pas méritée.

Nous traiterons donc sans complaisance tous ceux qui entrent dans l'art, en oubliant que l'art est, constamment, une grande cérémonie, qui exige beaucoup de respect de soi et des autres, beaucoup de tenue, même à suivre le fantasque, même à descendre au plus cruel de la vie. D'autres Salons nous apportent les preuves d'une grande médiocrité des imaginations. Le Salon d'Automne doit-il seulement nous enseigner que le départ de tant de jeunes peintres est presque toujours entaché d'incrédulité et de suffisance? Il est si visible qu'ils ont le dédain de ce que nous avons toujours aimé, et de ce que nous aimerons toujours, dans les écoles les plus adverses, depuis les premiers balbutiements de la peinture : l'émotion et la poésie! Et n'entendez pas, par ces mots, comme ils le voudraient, je ne sais quelles formules d'idéalisme et de sensiblerie toutes préparées pour le bonheur des âmes tendres. Non. Ils expriment les réalités les plus fortes, les éléments essentiels de la peinture dont la tâche est d'animer.

Que personne ne soit dupe. On a coutume, tant ce besoin est impérieux, de procéder à des classifications et de déterminer des influences, d'unir les trois noms de Cézanne, de Van Gogh et de Gauguin, et d'expliquer par eux tout cet art éclatant et débridé, plein de truculence insignifiante, qui apporte souvent confondues des preuves de richesse et de démente. C'est valoir à trois grands peintres des excès d'enthousiasme ou de colère. Oui : Cézanne, le Cézanne des instants d'équilibre et de simplicité, altéré de vérité, et qui, la pourchassant rudement, l'atteignit et la dompta en de surprenantes synthèses; Gauguin, le voluptueux Gauguin, qui put ajouter à la souplesse du corps humain et qui put enrichir la nature; Van Gogh, le stupéfiant et piteux Van Gogh, tour à tour le plus lucide et le plus troublé des cerveaux, incomparable miroir des choses et qui, tout d'un coup, se brouille et renvoie une hallucination; Cézanne, Gauguin et Van Gogh ont agi sur toute une jeunesse qui a le culte de la puissance et de la fidélité. Il reste à établir les différences. N'en faites pas les ancêtres de tous ces simplistes ignorants, et qui font un système de leur ignorance. Vous pourriez légitimer

leur prétention. Vous n'avez pas combattu les procédés chez les uns pour les accepter chez les autres; et si, là-bas, vous fûtes exaspéré par tant de répétitions mécaniques et mortes, admettez-vous qu'ici on puisse indéfiniment imposer à votre admiration les plus

sottes déformations et les plus insolents barbouillages, où l'on vous oblige d'apercevoir des résumés de la force et de l'éternité? Que tous ces jeunes aient renoncé au lyrisme et à la magnificence; qu'ils n'aient plus de goût pour les joies mobiles et changeantes; que leur esprit soit grave, attaché à ne découvrir et à ne traduire que la réalité: nous le voulons bien. Mais qu'ils n'oublient pas qu'ils sont de la patrie d'Ingres, de Manet et de Courbet.

*
* *



STATUE EN BRONZE
PAR M. A. MAILLOL
(Salon d'Automne.)

Le Salon d'Automne, en réservant une salle spéciale à M. Steinlen, a établi, de la façon la plus heureuse, quelle place ce mâle dessinateur occupe dans l'art contemporain.

Son œuvre est un bel œuvre, uni et droit. Il s'y reflète une pensée saine et courageuse, qui a le goût du combat, et qui entre dans la lutte, protégée par la conviction.

M. Steinlen est allé tout au fond de la vie populaire; il s'y est complu, parce qu'il y a trouvé, en même temps, une source intarissable de sensations et toute une idéologie, capable de satisfaire à la raison la plus haute et la moins sou-

cieuse de démagogie. Car telle est bien la sienne, transparaissant au travers des plus violents mouvements d'indignation et de colère, avec un fonds d'optimisme et cette foi qu'il y aura un règne de la justice. M. Steinlen ne jette pas seulement des lueurs sur toutes les révoltes; il éclaire également tous les vices. Et quand il remonte

de la géhenne, il n'y a sur son visage moral que la volonté de corriger, jamais celle de punir. Dans cet œuvre violent, souvent implacable, je ne trouve aucun indice de la haine, mais une grande pitié générale, des accents de confiance, le pardon. Et quelle savoureuse satire qui coupe au ras les ridicules ! Et quel esprit plein d'invention peut rendre, tour à tour, je ne sais quelle graisse populacière et cette malice parisienne qui jaillit en fusées au milieu des pires détresses ! Et quel amour

de la vie chante au-dessus de toute cette misère, et comme cela est plein de soleil, du bon soleil égalitaire qui est la consolation des pauvres, et qui enchante les enfants, ces grands amis de M. Steinlen ! Une sympathie universelle passe au travers d'une foule grouillante et bigarrée, recueille ses traits et ses gestes professionnels, se laisse emporter dans son courant. Elle connaît ses besoins et ses fautes et, tous ensemble, les pousse au jour, parce qu'ils sont liés. Et les *Gueux*, là aussi, sont héroïques, avec leur gourmandise de la vie, riches

de leurs trésors ignorés, de leurs appétits, de leur pleine santé de bête ! C'est merveille qu'un poète soit à ce point compris, expliqué, développé par un illustrateur, et, sans doute aussi, ramené par lui aux vérités plus sobres que franchit le lyrisme verbal. Les mots se précipitent, volent, vont leur train fantaisiste, valent bientôt surtout comme sons. Mais le crayon va serrer le modèle, l'étreindre, le dresser en type. M. Steinlen est « peuple » autant qu'on peut l'être. Et voici qu'on pourrait croire que ce sont les dessins musculeux qui ont inspiré les vers de l'épopée gigantesque de ce descendant de Villon.



BUSTE EN PLATRE, PAR M. JEAN-RENÉ CARRIÈRE
(Salon d'Automne.)



La sculpture est, comme toujours, peu abondante au Salon d'Automne. Mais quelques œuvres y contiennent un puissant intérêt.

Revenir à M. Rodin, c'est revenir à un sublime un peu tourmenté qui ne le fut jamais moins que dans cette femme accroupie qui laisse un souvenir angoissant de muscles tassés, tendus à rompre, roulant comme des flots furieux. La lumière tombe dans les creux de ce bronze comme dans un gouffre et paraît rebondir sur ses saillants. M. Bourdelle n'égale pas cet emportement. Mais la statue qui représente *Carpeaux au travail* possède une sorte de majesté inquiète qui m'a fortement saisi. M. Maillol, qui a le goût des représentations générales, a souvent exagéré l'esprit de synthèse. Jamais il ne fut mieux inspiré que dans ce corps de jeune athlète dont la structure contient, revêtant l'assurance des grandes lignes et des grandes surfaces, les preuves de la plus exigeante analyse. Enfin, je dirai l'émotion profonde qu'ont subie tous ceux qui conservent le culte d'Eugène Carrière, à le voir survivre en son fils. M. Jean-René Carrière reçoit les effets de la plus émouvante hérédité. Découvrons, dans ce buste un peu repris et recherché, avec les signes d'une religion familiale, des promesses considérables et une nouvelle démonstration du caractère génial d'une peinture que la sculpture peut aussi naturellement transposer. M^{me} Yvonne Serruys a le plus agréable talent, fait de finesse et d'entrain.

Les céramiques de M. André Methey méritent de nouveaux bravos. Il paraissait difficile que son ingéniosité pût être accrue. Il vient de réaliser un nouveau gain de noblesse. M^{me} Ory-Robin a conçu, sur un paravent, une véritable fête de clarté. C'est là une de ces belles visions de rêve qu'il appartient aux décorateurs de nous donner. Les perles et les cordes d'argent s'épanouissent en fleurs, courent comme des veines légères sur l'étoffe écrue. Bien des peintres peuvent recevoir là l'enseignement des qualités de logique et d'ordre, d'émotion aussi, indispensables à l'œuvre d'art, en qui doit se refléter la raison française.

PIERRE GOUJON

LA SCULPTURE EN IVOIRE

AU COMMENCEMENT DE L'ÈRE CHRÉTIENNE

ET DE L'ÉPOQUE BYZANTINE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)



JOSEPH VENDU PAR SES FRÈRES
PLAQUE DE LA CHAIRE DE SAINT MAXIMIEN
VI^e SIÈCLE
(Église Saint-Vital, Ravenne.)

LA célèbre chaire épiscopale de saint Maxilien, à Ravenne, est, pour ainsi dire, une pièce type parmi les autres ivoires primitifs chrétiens, et, pour cette raison, est du plus haut intérêt. Si le monogramme qu'elle porte de l'évêque qui occupait le siège de Ravenne entre 545 et 556 peut être regardé comme une preuve que cet évêque la fit

exécuter telle que nous la voyons aujourd'hui, la date en est pratiquement déterminée. La différence d'opinion au sujet des plaques qui la décorent se résume dans la question de leur origine orientale ou occidentale. Certainement toutes ces plaques n'ont pas le même mérite artistique et il est à supposer que plusieurs artistes y ont travaillé sous la surveillance d'un sculpteur grec qui lui-même en a exécuté les plus belles parties : tout ceci, à supposer que les plaques ne sont pas simplement un assemblage hétéroclite et fortuit. Car on pourrait observer, non sans raison, qu'il y a quelque chose d'étrange et de peu artistique dans la manière dont ces plaques

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. II, p. 301.

ont été enchâssées sur le devant, les côtés et le dos de ce siège.

Bien que Stuhlfauth affirme énergiquement que, en substance, cette chaire est italienne, et qu'elle montre la continuation directe des premières écoles chrétiennes de Rome et de Milan, il est difficile d'éviter de conclure que le travail est réellement oriental. M. André Michel, dans son *Histoire de l'art*, l'attribue à l'Égypte, à

une époque où les traditions d'Alexandrie s'étaient affaiblies, et favorisaient plutôt un certain archaïsme. Il serait hautement à désirer qu'un monument aussi capital et aussi instructif fût représenté en entier dans les grands musées au moyen de moulages.

Il est intéressant de comparer les plaques de l'*Histoire de Joseph et de ses frères* et surtout celle de la *Fuite en Égypte* avec la couverture de livre du musée de Berlin et l'imitation de celle-ci dans le diptyque de Saint-Andoche de Saulieu, puis avec celle de l'*Évangélaire de saint Lupicin* à Paris, celle d'Etschmiadzin, et la *Pyxide de saint Menas*. Je groupe avec toutes ces pièces d'abord les plaques de Berlin. L'une de celles-ci, représentant la Vierge et l'Enfant, m'a toujours attiré, à cause de sa nature insolite et des problèmes



LE VOYAGE A BETHLÉEM,
PLAQUE DE LA CHAIRE
DE SAINT MAXIMIEN, VI^e SIÈCLE
(Église Saint-Vital, Ravenne.)

que soulève son caractère. Tout d'abord, elle me semble singulièrement manquer de toute étincelle d'idée religieuse. Cela pourrait être tout aussi bien la représentation d'une impératrice, tenant son enfant dans son giron. L'expression du visage de la Vierge est hardie presque jusqu'à l'effronterie. Je laisse de côté la question de quelques détails iconographiques qui ne se concilient pas. Il m'est difficile de croire qu'à une époque aussi ancienne que celle qui a été donnée à cette couverture la Vierge ait pu être revêtue de pareils attributs d'autorité et d'une telle magnificence. Je n'oublie pas les représentations des mosaïques de Santa Maria



CHAIRE DE SAINT MAXIMIEN

Travail en ivoire, VI^e siècle

(Eglise Saint-Vital, Ravenne.)

Maggiore remontant au ^v^e siècle, ou même, si l'on accepte la théorie du Dr Richter, bien auparavant, la Vierge est assise dans un fauteuil richement décoré, deux anges se tenant derrière elle. Mais c'est là une représentation de l'Annonciation. Dans l'ambon de Salonique, elle est également figurée assise sur une sorte de trône avec l'Enfant dans son giron.

Si l'on veut maintenant établir la comparaison avec les plats de l'*Évangélaire de saint Lupicin* de la Bibliothèque Nationale, ou avec l'original dont cette couverture elle-même est dérivée, il faut se reporter aux plaques de la chaire de Ravenne représentant la Fuite en Égypte et Joseph vendu par ses frères. Même ressemblance frappante dans l'expression des visages : mêmes coiffures et arrangement des cheveux. Stuhlfauth croit que Westwood attribue sans hésitation les couvertures de Berlin au sculpteur qui a exécuté les figures du Précurseur sur la chaire de Ravenne. Pas tout à fait : Westwood dit simplement que ces dernières sont les seules qui lui évoquent le souvenir des autres. Il est évident que sur la pièce de Berlin l'arrangement procède des diptyques consu-



COUVERTURE DE LIVRE
IVOIRE ATTRIBUÉ AU VI^e SIÈCLE
(Musée de Berlin.)

laires : comme eux, elles comportaient primitivement un compartiment inférieur à sujets. Didron a contesté l'authenticité de cette couverture et Molinier est d'accord avec lui, bien que je pense qu'il admette le diptyque de Saint-Andoche de Saulieu. Cependant, tout en repoussant l'idée que les plaques de Berlin soient contempo-

raines de la chaire de Ravenne, ne pouvons-nous pas nous imaginer que, si même elles ont été exécutées à des époques bien postérieures (et dans ce cas je dirais à une époque presque récente), ce ne fut pas avec une intention de truquage frauduleux?

On ne peut certainement négliger l'opinion de Strzygowski, l'éminent champion de l'influence gréco-orientale. Il considère la chaire de Ravenne comme la production d'un centre d'art gréco-syrien tel que Séleucie, ou, plus probablement, Antioche. Diehl est

d'accord avec lui sur le fond. Je ne puis évidemment suivre ici ses savantes dissertations dans lesquelles, par exemple, il place les origines de cet art dans la Mésopotamie et les assimile à l'art arabe d'époque postérieure, détails qu'on ne remarque dans l'architecture ni de la Grèce ni de Rome.

Prenons ensuite la célèbre cassette de Brescia. C'est un bel exemple de la facture italienne du ^v^e ou du ^{vi}^e siècle, principalement la belle plaque antérieure, ornée d'une telle multiplicité de détails qu'elle suffit comme exemple de l'ensemble. Combien sont parfaits le traitement décoratif, l'harmonie et l'équilibre du dessin, la



PLAT DE COUVERTURE
DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE LORSCH
IX^e SIÈCLE
(Musée du Vatican, Rome.)

disposition et le groupement du petit troupeau de moutons, l'arrangement de la draperie, la banderole dans l'épisode central, l'arrangement et le mouvement des figures placées au-dessous ! Ce sont là les toniques — pour employer une expression musicale — du charme que bien des œuvres de cette espèce peuvent communiquer. Rien, encore, de plus propre à employer comme matière d'une telle délicatesse de travail que l'ivoire. Cependant, je me demande si toutes les parties de la cassette sont de la même main, surtout les panneaux de la bordure. Comparons ces derniers avec ceux de la cassette, plus petite, du British Museum. Toutes deux ne sont-elles pas conçues dans le même esprit que les figures et les bordures du sarcophage de Saint-Apollinaire in Classe ?

Stuhlfauth a fait au sujet de cette cassette une théorie très étudiée, qui me paraît cependant dépasser la mesure. De cette loi hypothétique, qu'il appelle « *Zahlengesetz* », c'est-à-dire « loi des chiffres, ou des nombres », il tire certaines déductions basées sur le nombre de fois qu'est représentée telle ou telle figure typique. Ce travail nous rappelle les exercices ingénieux au sujet des cryptogrammes qu'on prétend trouver dans les œuvres de Shakespeare, et qui démontreraient que leur véritable auteur est lord Bacon : exercices aussi troublants qu'un rêve et n'ayant pas plus de valeur réelle.

La reliure importante dont une plaque est au musée de South Kensington et l'autre à la Bibliothèque du Vatican, connue sous le nom de « couverture de Lorsch » a donné lieu à beaucoup de discussions. Si je comprends bien la note de son *Appendice*, Westwood confirme sa première opinion que ces œuvres sont un travail italien du *vi^e* siècle et qu'il ne connaît aucune miniature de manuscrit ou sculpture de l'époque carolingienne qui puisse

leur être comparée. Strzygowski croit également à l'origine italienne, avec une forte influence byzantine, et les attribue à Milan. William Maskell les qualifie de travail carolingien du *ix^e* siècle. Molinier estime que la plaque du South Kensington est le pendant de l'autre, exécutée en Allemagne à l'époque othonienne suivant les formules byzantines, mais sans l'âme de cet art. Voilà une distinction bien délicate, mais je ne puis accepter cette analyse dédaigneuse — pour ne pas dire méprisante — de ce panneau. Il existe de légères différences dans l'architecture, la draperie et le traitement des figures principales, et certainement il ne serait pas injustifiable de prétendre que l'une est inspirée de l'autre. Dans chacune



PLAT DE COUVERTURE
DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE LORSCH, IX^e SIÈCLE
(Musée de South Kensington, Londres.)

certaines parties sont d'un plus beau style, d'une adresse technique plus remarquable. Je pense donc que deux sculpteurs ont travaillé conjointement à ces deux plaques, et je ne vois pas de raison pour laquelle elles ne seraient pas l'œuvre des moines sculpteurs grecs et ne seraient pas plus anciennes que le ^{viii}^e — je dirais même le ^{ix}^e siècle. Après tout, quelle est la valeur de l'argument suivant lequel on ne connaît rien d'aussi beau parmi les œuvres carolingiennes? Mais, dans l'état actuel de nos connaissances, la question de leur origine ne peut avoir de solution définitive, ni dans un sens ni dans l'autre.



SAINT PAUL, PLAQUE D'IVOIRE

(Collection Carrand, au Musée du Bargello, Florence.)

Le diptyque de *Saint Paul*, de la collection Carrand, n'est pas moins intéressant. La datation en varie, suivant Molinier et Westwood, du ^v^e au ^{vi}^e siècle. Peut-on mettre en doute dans cette pièce l'influence classique directe, dont également tant de sarcophages ont été inspirés? Marriott, dans son *Testimonies of the catacombs*, insiste fortement sur la question de relation,

la place d'honneur occupée par saint Pierre et saint Paul. Dans cet ordre d'idées, j'appellerai l'attention sur la parenté entre cette scène et une autre, très semblable, qui figure dans un feuillet, d'une superbe exécution, d'un petit diptyque du ^{ix}^e siècle au South Kensington Museum. On y remarque le même siège pliant, les mêmes bras formés par des dauphins, les mêmes figures; mais c'est saint Pierre qui est assis, et saint Paul — si c'est lui — écrit sous sa dictée. La séparation des églises grecque et latine eut lieu en 729. Un artiste gréco-byzantin du ^{ix}^e siècle aurait-il donné à saint Pierre cette position prééminente? Il m'a semblé intéressant de comparer la tête de saint Pierre avec un sceau antique de la collection Towneley au British Museum. On trouve de nombreux exemples d'adaptation semblable dans les chartes carolingiennes. Les sceaux les plus anciens sont invariablement grossiers et d'une exécution barbare, mais Charlemagne et ses successeurs se plaisaient à employer des sceaux antiques pour leurs signatures. D'autre part, on

pourrait voir en cette figure de notre feuillet un saint Marc au lieu d'un saint Pierre, et la ranger, comme le fait d'ailleurs l'étiquette ajoutée dernièrement par la direction du musée, parmi les séries des *Saint Marc* du Musée archéologique de Milan. Mais, en ce moment, je n'étudie ni ces séries, ni les sujets des ivoires. En tout cas je dirais que la plaque de Kensington n'a rien à faire avec Alexandrie ni avec Constantinople, que le sculpteur s'est inspiré de sources différentes, que son prototype a été le diptyque Carrand, et que cette œuvre appartient à la fin des époques dont nous nous occupons.

Il est une pièce qui se rapporte étroitement à la théorie générale que j'essaie d'établir. Elle offre une persistance de traditions et de styles, une absence d'éléments nationaux et distincts, qui refusent de permettre un jugement critique précis tout aussi bien sur la date que sur les pays d'origine. Je veux parler de la couverture bien connue de la Bibliothèque Bodléienne. L'arrangement des sujets, — c'est-à-dire un certain nombre d'épisodes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, disposés en petits compartiments à l'entour d'un panneau central plus grand, — cet arrangement est un système dont nous avons plusieurs exemples, parmi lesquels certains, qui ne sont que des fragments, et dont je parlerai plus tard, ont dû faire également partie de reliures semblables. A côté de cette pièce nous reproduisons, en vue de la comparaison, le diptyque de Genoels-Elderen à Bruxelles, et la plaque du musée de Berlin. Stuhlfauth fut le premier, je crois, à signaler le rapport entre la plaque de Berlin, qui était alors dans une collection particulière à Amiens, et celles d'Oxford. Haseloff, ensuite, la reproduisit et la décrivit. On pourrait croire que les petits panneaux de la plaque bodléienne ont été empruntés directement à l'original de Berlin. Mais, en même temps, on trouve ces sujets traités d'une manière similaire dans les sarcophages : par exemple, le Baptême dans un sarcophage du Vatican, la Guérison de l'hémorroïsse dans le sarcophage bien connu du Latran. Je ne pense pas que la



SAINT PAUL ET SAINT MARC,
IVOIRE DU IX^e SIÈCLE

(Musée de South Kensington, Londres.)

plaque bodléienne, dans ses sujets microscopiques, puisse être comparée à celle de Berlin au point de vue du sentiment et de l'exécution. La pose et le mouvement, l'expression des visages, sont admirables dans la plaque de Berlin. Celle-ci offre trois panneaux ; la plaque bodléienne comporte dix petits compartiments et deux plus larges autour du panneau central. Où se trouve le complément de la série de Berlin ?



FEUILLET DU DIPTYQUE GENOELS-ELDEREN
(Musée de Bruxelles.)

La multiplicité et le flottement des plis des vêtements, qui rappellent les méthodes iconographiques anglo-saxonnes, sont très remarquables dans la draperie de la figure centrale de Berlin. On retrouve le même caractère anglo-saxon dans le feuillet Genoeles-Elderens avec des bordures non moins caractéristiques. M. Romilly Allen, dans son *Celtic Art*, décrit ce genre d'encadrement par découpures 'en diagonales, qu'il dit être une variante de la « grecque » introduite par les Celtes chrétiens. Il est nettement national. La façon dont le Christ porte sa croix sur les épaules est inusitée, mais on trouve cependant

quelque similitude dans d'autres monuments.

Molinier rapporte cette figure centrale à celle de la reliure du Vatican. Que ce soit « une copie presque textuelle », comme il nous le dit, on peut en juger par les reproductions ci-jointes. Quant à la couverture de Bruxelles, Molinier estime qu'elle est d'origine byzantine, que c'est une imitation procédant indirectement de la plaque bodléienne, et qu'elle fut certainement exécutée dans une abbaye britannique. Il n'est pas difficile de se mettre d'accord sur les influences ; quant à la question de facture, elle n'est pas aussi claire. Stuhlfauth

est tellement effrayé de certaines difficultés créées par lui-même,



COUVERTURE EN IVOIRE DU « CODEx EBNERIANUS »

(Bibliothèque Bodléienne, Oxford.)

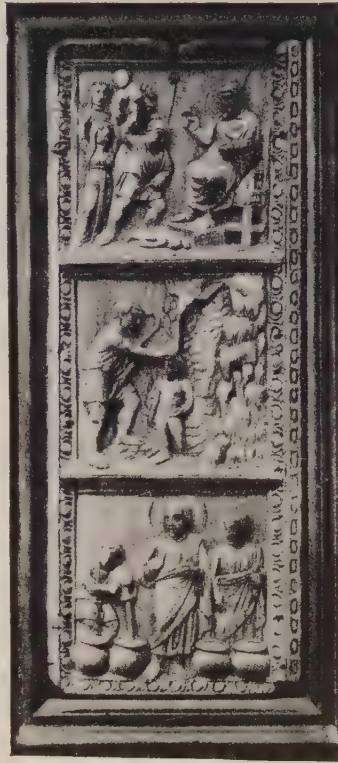
qu'il renonce à les résoudre, et, en fin de compte, il émet cette opinion hardie — qui n'a jamais été ni accueillie ni défendue, ni

présentée par personne d'autre que je sache — que la couverture bodléienne est un faux moderne ! Je ne pense pas que les conservateurs de la célèbre bibliothèque en soient beaucoup émus. Que cette couverture soit ou non de facture britannique, cela importe peu : c'est encore un exemple des sources diverses auxquelles les sculpteurs d'ivoires avaient recours, et de la persistance des types. M. William Maskell la considère comme une pièce hors ligne et lui accorde une date qui ne remonte pas au delà du ^x^e siècle, date qui pourrait être reculée, je pense, d'une centaine d'années.

Je reproduis ici la belle plaque en os du musée de South Kensington. Elle est relativement de grandes dimensions, intéressante et rare sous tous les rapports. Avec toutes ses exagérations, et son aspect peut-être grotesque, cette plaque est loin d'être sans beauté ni attrait. Au contraire, elle donne l'impression d'une grande vigueur artistique. A mon avis, elle est d'origine irlandaise et fut peut-être exécutée à l'étranger. Je reproduis aussi, pour des raisons qui apparaîtront clairement, l'autre feuillet du diptyque Genoels-Elderen.

Bien qu'il soit d'une date plus avancée je désirerais dire quelques mots au sujet du *Tau d'Alcester* récemment entré au British Museum. Avec tout le respect que je porte à la direction du musée, je trouve qu'il est exagéré d'affirmer que c'est une œuvre de travail réellement anglais. Nous n'avons aucun exemple de la sculpture en ivoire anglaise qui puisse servir de pièce de comparaison. En effet, que savons-nous de la pratique de ce genre de sculpture en Angleterre à l'époque dont il est question ? Il est vrai que nous possédons au British Museum la cassette unique attribuée au nord de l'Angleterre et le sceau de Godwyn ; mais la première est d'un caractère tout à fait différent, et, pour l'autre, il est plus que probable qu'il fut commandé à l'étranger. Le *Tau*, n'importe où il ait été exécuté, est indubitablement de style oriental, et j'incline à le croire rhéno-byzantin, allemand ou français. Comparons la figure de la mandorle avec la figure placée dans une mandorle similaire et offrant la même allure et la même croix, qu'on voit sur la plaque de l'*Ascension* en dent de morse au musée de South Kensington. Pour étoffer une comparaison entre l'ouvrage qui nous occupe et la sculpture anglaise d'avant la conquête, il me semble qu'on devrait étudier d'abord les croix et pierres sculptées de Northumbria dont l'art dérivait des sculptures grecques et byzantines introduites dans le nord de l'Angleterre à la fin du ^{vii}^e siècle, mais fut plus tard influencé — et non à son avantage — par les idées barbares des

Vikings. Il faudrait ensuite examiner par exemple le style viking du x^e siècle, tel qu'il apparaît dans les sculptures de la cathédrale de Durham, ou prendre les panneaux sculptés du xi^e siècle de la cathédrale de Chichester. Bien qu'on puisse observer dans ces derniers un effort vers l'expression et une technique plus avancée, nous sommes encore en présence d'un art presque élémentaire, pour ne pas dire barbare, bien éloigné du raffinement et de l'élégance qui caractérisent ce joli *Tau*. Que l'on puisse rapprocher ces sculptures de Chichester du style des miniatures de l'école de Winchester, soit : mais cela ne veut pas dire que la sculpture en Angleterre au commencement du xi^e siècle eût atteint un tel degré d'expression et de science d'exécution. Ce n'est que beaucoup plus tard, à la fin du siècle suivant, que nous trouvons, parmi les derniers spécimens de l'art romain d'où sortit le gothique anglais dans toute sa fleur, des sculptures dignes d'être comparées à notre *Tau*. Du reste, les ressemblances avec le manuscrit de Winchester — ou, généralement, avec l'école de Winchester — sont difficiles à trouver. Et, de plus, les miniatures du *Benedictional* d'Ethelwold — dans les feuillages desquelles M. Read découvre une parenté avec les sculptures du *Tau*, — si elles ne sont pas d'un artiste grec, procèdent des traditions byzantines. Les entrelacs sont naturellement d'un caractère trop universel, pour qu'on puisse s'en servir pour étayer quelque hypothèse. Il n'est pas facile, peut-être, de trouver l'origine de la fleur, mais, tout au moins, elle n'a rien d'anglais. Un ornement du même genre, bien que ressemblant davantage au tournesol, se rencontre dans le coin supérieur de la reliure de Lorsch au Vatican, étudiée plus haut. Je m'imagine difficilement que les taus aient été en usage dans le diocèse de Winchester au xi^e siècle, ou ailleurs en Angleterre. Il est vrai de



PLAQUE EN IVOIRE
(Musée de Berlin.)

dire qu'il existe quatre ou cinq exemples de cette forme comme emblèmes ou ornements dans les pierres sculptées d'Angleterre ou d'Écosse, d'une date plus éloignée. Je pense que ce tau, si c'en est un, est arrivé en Angleterre à titre de curiosité. Si, au lieu d'être découvert accidentellement en Grande-Bretagne, il faisait partie d'un musée français ou allemand, personne, je crois, ne se serait avisé un seul moment de lui assigner une origine anglaise.

*
* *



FEUILLET DU DIPTYQUE GENOELS-ELDEREN
(Musée de Bruxelles.)

Nous nous sommes occupé, dans les pages qui précèdent, des époques qui coïncident avec celles où l'art chrétien, après Justinien, tomba en décadence, pendant la paralysie due aux manifestations iconoclastes et dont la conséquence fut en Orient, sous Léon l'Isaurien, une période de stagnation jusqu'à — et même après — la renaissance et l'apogée de l'art byzantin au temps d'Irène et de Basile I^{er}. Un nouveau style semble commencer, dans la sculpture sur ivoire, à la fin du ix^e siècle et au commencement du x^e. Nous

l'observons, par exemple, dans les nombreuses plaques de *Crucifixion*, d'un style moins sobre qu'autrefois. Elles offrent, certainement, de l'originalité et moins d'imitation. Ce que j'ai essayé de démontrer, c'est la persistance, dans nos ivoires, des systèmes primitifs ; c'est qu'il n'y a pas d'écoles évidentes, qu'il y a peu d'originalité et de perfection de facture, que les styles se réduisent presque à un seul, et qu'il n'est pas déraisonnable de croire que les spécimens connus sont, pour la plupart, des productions — si je puis employer le mot, des *scriptoria* — des monastères. Il faut également prendre

en considération l'état général de l'Europe, les invasions des Barbares à la suite desquelles diverses œuvres parvinrent en Occident et servirent de modèles, enfin d'autres circonstances postérieures telles que l'envoi par le Calife de présents à Charlemagne. Nous voyons également des essais de traduction en sculpture des illustrations des manuscrits, comme dans le *Psautier* d'Utrecht. Il semblerait presque que le sculpteur en ivoire ait été dépourvu d'imagination et n'ait pas eu confiance dans ses propres moyens d'invention. Le travail d'amateur, du *self-taught* artiste, se décèle parfois clairement. De plus, le dessinateur et le sculpteur n'étaient pas toujours les mêmes. Est-il raisonnable de rehausser ces essais en les attribuant à une école de Rome, de Ravenne, ou de toute autre ville, plutôt qu'à la cellule ou à l'atelier d'un monastère? Dans toute son histoire, la sculpture en ivoire ne se montre jamais comme une profession en elle-même, bien qu'elle ait été pratiquée comme distraction, de temps à autre, par des sculpteurs comme de nos jours, ou souvent par des dilettantes d'un talent plus ou moins grand. Et lorsque nous rencontrons, au temps de la décadence, tant de productions, qu'est-ce donc, après tout, que le style? Nous pouvons distinguer le style dans l'art le plus grossier, le plus barbare; mais souvent, ici, il n'y a aucun style, seulement une copie sans intelligence, en admettant tou-



L'ADORATION DES MAGES
PLAQUE EN OS

(Musée de South Kensington, Londres.)

jours l'enthousiasme du sculpteur autodidacte qui faisait de son mieux pour la plus grande gloire de Dieu et l'embellissement de son monastère. Ne pouvons-nous pas trouver dans beaucoup de ces œuvres des indications très nettes de ce qui devait probablement se passer dans l'intérieur des nombreux couvents? Certains moines de ces communautés ayant un penchant artistique et non dépourvus d'éducation technique, se mirent à l'ouvrage pour satisfaire les besoins de la bibliothèque ou de l'oratoire. Nous pouvons les imaginer exposant leurs productions, avec un orgueil justifié, aux yeux étonnés et à l'admiration de leurs frères. Ils travaillaient *by rule of thumb*, essayant de copier servilement, ligne par ligne, et pas toujours avec succès. De nos jours encore, les moines, et même les paysans grecs et russes, travaillent de la même manière. Et depuis des centaines d'années ils n'ont pas varié — on pourrait presque dire d'une seule ligne — leurs types. Pour ceux aussi qui connaissent la vie intérieure de nos couvents d'hommes d'aujourd'hui, il ne sera pas nécessaire de rappeler qu'on y trouve les arts pratiqués d'une façon indépendante, et que parfois des artistes de génie y sont cachés. Et quand nous remarquons dans les œuvres dont nous nous sommes occupé le sentiment de l'art de l'Asie Mineure, ou de provinces orientales plus éloignées encore, on ne peut négliger le fait de l'existence de colonies syriennes en Italie et de monastères tels que celui fondé à Rome en 649 par Jean de Saint-Sabas. Je pense qu'à une période difficile à préciser avec exactitude, peut-être vers le commencement du ^{viii}^e siècle, l'activité de la sculpture sur ivoire, pour une cause ou pour une autre, a été très grande.

Même au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècle, il semble évident qu'il y eut de temps en temps des génies qui produisirent certaines pièces-types, copiées ensuite à l'infini, avec beaucoup d'exactitude d'une certaine sorte, dans tous les pays. Pas de musée aujourd'hui ou de collection particulière de quelque importance, qui ne possède un spécimen de diptyque. Nous ne savons rien des noms de ceux qui créèrent les chefs-d'œuvre, nous ne pouvons pas toujours même distinguer avec certitude les nationalités; mais nous pouvons dire, sans trop de difficulté, les œuvres, remarquables ou non, qui ne sont que des copies. Et je souhaite voir le jour où les directeurs des musées les distingueront dans leurs vitrines.

Je me suis arrêté, dans les observations que j'ai faites, avant l'éclosion de la seconde période de l'influence byzantine. Si, pour

nos ivoires, il ne s'ensuivit pas alors un style nouveau, ce fut tout au moins un système d'adaptation original, d'autant plus facilement reconnaissable qu'il est plus aisé de lui assigner des limites définies, jusqu'à ce qu'il se fonde, de manière presque imperceptible, dans le gothique pur.

Avant que cette transition ne soit accomplie, il resterait encore quelque chose à dire des intéressants ivoires rhénans du ^x^e et du ^{xii}^e siècle. Je me doute bien que, voulant condenser autant que possible, j'ai risqué fort de m'exposer au reproche de ne pas avoir bien choisi les fils de l'argumentation que j'ai tentée. Il m'est difficile d'éviter cette conclusion, plutôt décevante, que, malgré la quantité d'écrits de ces vingt ou trente dernières années sur la question, nous ne sommes guère plus avancés qu'il y a trente ans. Nous ne connaissons pas de faits nouveaux; c'est à peine si une pièce nouvelle de quelque importance nous est parvenue. Ce n'est guère trop sortir d'une juste réserve que de reconnaître qu'en dehors de l'intérêt qu'offrent ces problèmes, aussi déroutants que des cryptogrammes, le collectionneur ou l'historien dont la connaissance bibliographique s'arrêterait à un quart de siècle ne perdrait pas beaucoup. Je ne puis me flatter d'avoir rien ajouté de positif à toutes ces discussions : ce qu'il y a de négatif dans mon travail montrera une fois de plus — si je ne suis pas complètement dans l'erreur — qu'il est nécessaire de reconstruire. Je pense que, vu les divergences d'opinion des historiens, les étiquettes des musées, au lieu d'être rigidelement dogmatiques, devraient tenir compte de ces différences.

ALFRED MASKELL



TAU D'ALCESTER, IVOIRE

(British Museum.)



ARTISTES CONTEMPORAINS

MARC-HENRY MEUNIER

VOIR la nature en graveur, c'est voir dans ses aspects les traits forts, larges ou profonds, souples ou sévères, qui la caractérisent ; c'est aussi découvrir, sous les couleurs, l'immense gamme des blancs et des noirs qui les représentent fidèlement, avec leurs complémentaires, leurs accords et leurs harmonies ; c'est voir la nature en valeurs au lieu de la voir en couleurs. Et ceci ne doit pas être une opération de l'esprit, mais une vision directe, la vision même qui décèle le graveur né.

A cette catégorie d'artistes (on pourrait les nommer graveurs majeurs) appartient Marc-Henry Meunier. Fils du réputé J.-B. Meunier, et neveu de l'illustre sculpteur Constantin Meunier, il suivit d'abord l'enseignement de l'atelier paternel, en songeant souvent aux leçons puissantes qu'étaient en soi les œuvres de son oncle.

A cette heure, la gravure, comme forme d'expression, ne le satisfaisait pas entièrement. Avidé d'expressions et de formes nouvelles, il fut peintre, décorateur, esthète. Il fut l'un des promoteurs du symbolisme en Belgique, l'un des rénovateurs de l'art décoratif. Il rêvait, avec quelques autres, de transformer, par l'affiche, par la beauté des aspects et des perspectives, l'esthétique des grandes villes. Il fut l'un des plus ardents parmi les membres de cette remarquable phalange : les « Maîtres de l'affiche et de l'estampe ». Comme beaucoup auparavant, et comme d'autres rêveront plus tard, il songeait à confronter la puissance d'idéalisation de la jeunesse, avec les forces d'utilité, les tours de métal du présent. C'est sous



LA BOURRASQUE

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. MARC-HENRY MEUNIER

l'empire de ce songe qu'il donna toute une série d'affiches, de peintures et de gravures, dont quelques-unes, comme *Le Poète dans la forêt*, indiquaient déjà un artiste singulièrement original.

Mais le graveur, un moment effacé, devait, à la sortie de ce rêve, et devant la nature, se réveiller plus vigoureux et plus ardent. Ce fut la nature des Ardennes qui lui révéla la puissance supérieure des réalités, des lois, sourdes à nos dérangements, de la vie en marche éternelle. Et comme il était rendu à sa nature, il fut rendu à la gravure.

C'est à partir de cette époque qu'il « revit » pour ainsi dire la nature avec des yeux nouveaux. Il ne la transforme plus à sa fantaisie; mais il en cherche, et il en donne les caractères essentiels, que ces caractères soient mouvants, comme dans *La Bourrasque*, *Un nuage au couchant*, qu'ils soient durables, comme dans ce cimetière *Où dorment les paysans*, simples et puissants comme dans *Le Rouleau*, *La Charrue*, qui symbolisent si fortement le travail acharné des multitudes, à travers les temps, peinant et mourant sur la glèbe, dure nourricière.

Cette intelligence de l'essentiel, qui fait les grands artistes, M. Marc-Henry Meunier la possède à un degré éminent. Et à voir la série de ses œuvres, vraiment amoureuses des ciels d'août dans *La Voie lactée*, des nuits en feu dans *L'Orage*, du jeu des ombres et des lumières dans *La Maison solitaire*, du chaos des éléments naturels dans *Les bords de l'Ourthe*, ou du chaos des ruines humaines, dans *Vestige féodal*, on sent qu'à cette intelligence se joint une passion volontaire et continue, qui ajoute aux émotions de l'esprit celles plus vastes, plus obscures et plus entraînantes du sentiment.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur la manière si personnelle de M. Marc-Henry Meunier dont la gravure ci-jointe montre la conscience, la sorte de maîtrise par la force alliée à la souplesse, et la belle gravité. Ce graveur soutient dignement, croyons-nous, le grand éclat artistique du nom des Meunier.

LES ŒUVRES RÉGIONALES DU MUSÉE ROLIN

A AUTUN¹



SAINT PIERRE
STATUE PIERRE, XII^e SIÈCLE
(Musée Rolin. Autun.)

Nos provinces possèdent de très divers musées : certains imposent le respect par leur grand air, d'autres inspirent de la sympathie par leur aspect familial ; il y en a qui séduisent par une éblouissante opulence, il en est dont le souvenir hante à cause d'un modeste trésor ; beaucoup captivent, plusieurs délectent, aucun n'a le charme extrême du Musée Rolin d'Autun. Installé avec des soins intelligents par la Société éduenne dans les dépendances de l'hôtel Rolin élevées au xv^e siècle par le sire de Beauchamp, il donne si bien l'impression d'une galerie particulière ! La bibliothèque de la Société, dont les livres tapissent deux pièces, les figurines et les multiples vestiges parsemés dans l'escalier, renforcent encore cette impression. En parcourant les différentes salles, on croit visiter l'habitation d'un érudit doublé d'un amateur au goût judicieux.

C'est en 1878 que la Société éduenne acquit cette ancienne demeure ; l'excellent archéologue Gabriel Bulliot présida à sa restauration, qui ne laissa rien à désirer, et à l'installation du musée, qu'il dota d'ineestimables collections, résultats de ses fouilles au mont Beuvray, de ses explorations et de ses

1. Grâce à la bienveillance de son distingué conservateur, M. René Gadant, nous avons pu explorer le Musée Rolin dans les meilleures conditions, obtenir sur les collections de précieux renseignements et toutes les facilités pour la reproduction des œuvres. A cet aimable savant nous renouvelons ici de tout cœur l'hommage de notre très vive reconnaissance.

sauvetages dans l'Autunois. Bientôt ses gestes généreux furent imités, les dons affluèrent, si bien que maintenant l'hôtel est devenu trop étroit. Ceux qui s'intéressent à nos antiquités savent la haute valeur des collections préhistoriques, celtiques et gallo-romaines de ce musée. Moins connues sont les collections d'œuvres régionales, qui vont du ^{xii}^e siècle à nos jours; elles méritent cependant une longue attention et sont très utiles à connaître pour l'étude de l'art en Bourgogne.

*
* *

L'Autunois abondait en œuvres religieuses avant la Révolution, mais, pendant la Terreur, on leur fit une guerre implacable. A Autun, le massacre fut terrible et, pour mieux achever leurs victimes, les sans-culottes jouèrent aux boules sur une place avec les têtes des figures mutilées. Le Musée Rolin abrite un assez bon nombre de sculptures retrouvées en morceaux, et d'autres échappées aux vandales avec ou sans blessures. Les plus anciennes remontent au ^{xii}^e siècle et la plupart ne sortent pas de l'ordinaire. Certaines, telle une tête de gisant, appartiennent à la série d'ouvrages où se lit le désir d'en finir avec les formules caduques et de déraïder les faces. D'autres, des statuettes, continuent la lignée des informes *xoana*. Mais il y a lieu de s'arrêter devant une statue de pierre et d'accorder un regard à de menus bas-reliefs (seconde salle du bas).

La statue, un *Saint Pierre*, décorait le trumeau d'une fenêtre dans le réfectoire du chapitre de la cathédrale autunoise; elle est bien représentative de l'époque où elle a été tirée de la matière, et peu de sculptures ont été mieux travaillées alors dans la région. Assez souple, ce *Saint Pierre* s'apparente de près au *Saint Lazare* du porche central de la cathédrale et à l'*Ève* qui se profilait jadis au tympan oriental du même monument (aujourd'hui à M. Roidot, à Autun). Comme ces figures, il témoigne des efforts consciencieux pour naturaliser notre art.

Un minuscule bas-relief, dont s'illustrait sans doute quelque frise, retrace, — M. Émile Mâle l'a formellement reconnu, — un *Ravissement de la Madeleine*. Sujet rare dans l'iconographie religieuse. Les personnages en sont très frustes et à peine comprend-on l'attitude de la sainte. A un motif de ce genre il ne faut pas demander une sensation d'art, mais, pour l'archéologue, le document importe¹. Les autres curieuses images, inspirées de la Genèse, historient les

1. Ce bas-relief, entré au musée en 1907, a été trouvé dans une maison d'Autun.

quatre faces d'un cube de pierre de provenance inconnue et de mystérieuse destination, car il n'a rien d'un chapiteau; comme le bas-relief de la *Madeleine*, elles sont abîmées et d'un intérêt exclusivement archéologique. Les deux plus savoureuses racontent la *Création des animaux* et la *Création de la femme*; d'un métier rudimentaire, bégayant et naïf, à peine au-dessus des décorations de cavernes, toutes préludent, en somme, aux chapiteaux de Saint-Lazare d'Autun et de Saint-Andoche de Saulieu.

Certains vestiges sont difficiles à dater. On ne sait en quel endroit de la région les iconoclastes les surprirent, et nul détail d'habit, nulle inscription ne renseigne sur le moment de leur réalisation. Ils portent l'empreinte du *xiii^e* siècle; mais cela ne saurait suffire. En effet, un style se modifie au cours d'un siècle, et les phases de l'évolution d'un art, tout explorateur d'œuvres l'a constaté, ne concordent pas toujours avec nos mesures du temps. En outre, maints artistes fournissent leur carrière en deux siècles différents et maints autres se bornent à répéter leurs aînés, volontairement ou non. Les imagiers qui se trouvaient, en 1301, entre trente-cinq et quarante-cinq ans ont-ils varié beaucoup leur manière avant de mourir? Ceux qui arrivaient à la cinquantaine vers 1370 ont-ils subi sensiblement les influences qui pénétraient alors nos provinces septentrionales et l'Ile-de-France? Leur production a-t-elle été très améliorée par le naturalisme remis en honneur par les déracinés des Pays-Bas? D'autre part, ceux qui taillaient les statuettes dans la pierre ou le bois, — on s'en rend compte par les ouvrages à date reconnue, — procédaient en général comme leurs ancêtres directs. Du *xii^e* au *xvi^e* siècle, on fut traditionniste à l'excès dans les ateliers; les tailleurs d'images s'inspiraient des statues de leurs aînés et la plupart retardaient d'au moins vingt ans. Bien des figurines semblent appartenir au temps de saint Louis qui, en réalité, n'existent que depuis le milieu ou la fin du règne de Jean le Bon. Pour toutes ces raisons, il est sage de s'en tenir aux conjectures au sujet de ces vestiges.

Ce sont des têtes de pierre mieux dégrossies que celles des édifices romans, mais bien imparfaites encore, et des statuettes de bois qui, malgré des gaucheries et certaine apparence de marionnettes, attestent déjà un louable souci d'observation. Les têtes sont celles d'un Père Éternel, d'un Christ, d'un évêque, d'un moine et d'un homme du peuple. Cette dernière, motif d'un décor monumental, apparaît prise dans un rêts, dont elle mord rageusement une maille; c'est la moins endommagée et la plus artiste. Par sa structure, elle

se relie aux têtes de Notre-Dame de Semur-en-Auxois et du pourtour du chœur de la cathédrale d'Auxerre; ses traits, quoique combinés pour l'effet architectural sont individualisés avec crânerie. La *Tête de Christ*, bien fâcheusement mutilée, celle de l'*Évêque* et celle du *Moine* s'en rapprochent beaucoup. Plus grossière et sentant le poncif, la *Tête de Père Éternel* n'a pourtant plus la barbarie d'antan; ses plans veulent se déraïdir. Sans doute a-t-elle été ajoutée au corps qui la supporte, car assurément elle lui est postérieure et une autre main l'a façonnée; elle ne manque pas de consistance et peut jouer son rôle de décor¹; son corps, au contraire, est étriqué, contrefait, comme ceux des périodes de tâtonnements.

Les statuettes représentent un saint en tenue de voyage, bâton en main, besace au côté (*Saint Eptade*?²), un *Évêque* aux mains démesurées, un *Moine* fort délabré, un *Saint Jean-Baptiste* très primitif, et une *Sainte* que son auteur a voulu très probablement nous montrer en extase. Cette dernière habite la bibliothèque du premier étage, le *Saint Jean-Baptiste* celle du second; les autres figurines, ainsi que les têtes précitées, reposent en la salle du bas. Le saint voyageur fait penser à la *Sainte Magnance* qui marche, également en tenue de route, sur le tombeau de l'église du village qui porte son nom³; il n'est pas d'un métier très supérieur, quoique la sainte soit du ^{xii}e siècle. L'extatique a la mine d'une paysanne visionnaire et vindicative; le rouge et le bleu farouches de ses vêtements complètent son allure d'idole inexorable. Tous ces personnages sont rigides et bâtis vaille que vaille, toutefois, retenons-le, avec un souci d'observation. Le *Moine* est déjà mieux qu'un bonhomme quelconque; ses compagnons ont un soupçon de vie. Ils émanent d'images en train de se débarrasser des rudesses ancestrales. Mais que d'images ainsi tournées parurent au ^{xiv}e siècle! On ne doit donc pas se baser sur les seuls aspects d'une œuvre pour essayer d'en déterminer l'âge.

En plusieurs statuettes, les caractères du ^{xiii}e siècle s'allient et parfois se confondent avec ceux du ^{xiv}e siècle, témoin un amusant *Saint Marc* (bois polychromé, salle du bas). Coiffé d'une calotte

1. Il semble qu'elle ait décoré quelque baldaquin.

2. Saint Eptade, né près d'Autun vers la fin du ^ve siècle, ayant parcouru pendant longtemps d'assez vastes espaces, il est plausible de le voir en cette image de saint voyageur.

3. Sainte-Magnance est dans l'Avallonnais. Les diverses figures du tombeau de cette vierge du ^ve siècle sont encore imprégnées de byzantinisme.

noire et vêtu d'une robe sombre, l'air nigaud, il tient à souhait l'emploi du sacristain qui se donne de l'importance. Travaillé d'une main ingénue, il est du moins très vrai. D'autres figurines de bois exhibent plus nettement la marque du *xiv^e* siècle, telles : une *Trinité*, une *Vierge avec l'Enfant*, un *Saint Pierre*, un *Évêque debout*, un petit *Évêque bénissant* et un *Saint Sébastien*, tous dans la salle du bas, sauf ce dernier placé dans la bibliothèque du premier étage.

La *Trinité*, très archaïsante, constitue l'embryon de ce groupe que le génie de Dürer devait revêtir de majesté. La *Vierge* (polychrome) a de la lourdeur, mais son *Enfant* est acceptable. Le *Saint Pierre* trahit une main d'artisan. L'*Évêque debout* (polychrome) peut compter comme une ébauche de portrait. L'*Évêque bénissant* (polychrome) plaît par son naturel. Le *Saint Sébastien* afflige par son crâne monstrueux.

Une *Tête d'homme* et une *Vierge*, l'une et l'autre en pierre (salle du bas), évoquent la fin du *xiv^e* siècle ou le début du *xv^e*. La tête, fragment d'une statue, fouillée avec sollicitude jusqu'en sa chevelure, se filie à la *Tête de bourgeois* qui grimace au transept sud de Notre-Dame de Dijon et aux masques de Courcelles-lès-Semur. La *Vierge*, trapue et rustique, selon le modèle si ressassé sous Philippe le Hardi, se rattache par son faire à d'innombrables figures du *xv^e* siècle.



SAINT ANDRÉ
STATUE BOIS PEINT, *xv^e* SIÈCLE.
(Musée Rolin, Autun.)

Quelques caractères provinciaux se dévoilent en plusieurs des ouvrages précités, notamment dans le *Saint Marc*, mais en somme timidement; ils diffèrent peu des statuette des provinces voisines qui leur sont contemporaines. Au contraire, la *Vierge* trapue et la *Tête* aux boucles bien rythmées s'affirment de leur terroir.

C'est d'ailleurs au *xiv^e* siècle, au moins dans son dernier tiers, que se précisent les caractères indigènes des meilleurs imagiers de

Bourgogne. Épris de vie, passionnés pour l'expression du vrai, ils procèdent alors avec une sincérité que rien n'atténue, souvent avec une savoureuse brutalité, toujours avec énergie; ils s'expriment en un langage populaire ou rural assez heureusement imagé, avec une volonté constante d'humaniser leurs créations, d'intelligents efforts pour les individualiser. Observateurs clairvoyants, ils se préoccupent de bien saisir les gens sous leur aspect distinctif. Caractéristes aisément outranciers, ils se délectent à souligner les moindres signes individuels, à mettre en évidence les particularités, voire les laideurs, à rehausser ce qui fonde l'originalité d'une personne. Tous tendent à portraiturer, cela ressort de l'examen des œuvres subsistantes. Ces imagiers ont autour d'eux, bien entendu, des confrères d'un autre âge, des retardataires et des médiocres, puis, au moins à partir de 1370, des sculpteurs étrangers au pays. Mais point n'est besoin d'une centaine d'artistes pour former le noyau d'une école locale et préparer les voies à Sluter. Quand ce maître détermine, au début du ^{xv}^e siècle, un mouvement régénérateur, les mieux doués des Bourguignons sont en état d'en profiter. Ils comprennent fort bien les enseignements de ses œuvres et se perfectionnent selon son esthétique sans rien perdre de leurs qualités propres. Entre leur entente de l'art et celle du grand Batave, il y a tant de similitude! Aussi ne peut-on dire que l'art se transforme alors en Bourgogne; à la vérité, son évolution se poursuit normalement.

Les bienfaisants effets de l'action de Sluter, nous les voyons



VIERGE MÈRE
STATUETTE PIERRE. ^{xv}^e SIÈCLE.
(Musée Rolin, Autun.)

pleinement dans l'admirable *Saint Jean-Baptiste* de la salle des séances. Œuvre d'un perspicace aux mains expertes à faire parler la pierre. Ses caractères particuliers sont mis en relief avec une fermeté et une précision délectables, sa personnalité s'accuse artistiquement jusque dans ses détails. Pâtre à moitié érémitique ou ermite à demi-rustique? En tout cas, c'est un *homme*, et très humainement présenté. Et c'est une statue établie avec une entière convenance, suivant les lois de la statique. Une telle figure l'emporte sur tous les *Baptiste* de Donatello, trop sauvages ou trop fiévreux, par son équilibre sculptural, sa sérénité d'être robuste et sain.

Une statue de bois peint, le *Saint André* de la salle du bas, où se reconnaît également l'empreinte du *xv^e* siècle, montre comment, grâce aux influences nordiques, notre sculpture achève de s'émanciper des servitudes médiévales. Figuré très expressivement sous les traits d'un quadragénaire dont la tête rentre dans les épaules, cet apôtre s'appuie sur sa croix comme sur une béquille. On dirait le portrait d'un valétudinaire. La contexture de sa tête ne vaut certes pas celle du susdit *Baptiste*, mais une flamme intérieure l'anime; les plis du costume gardent par-ci par-là certaines duretés; toutefois ils l'enveloppent largement; et, si la main qui tient un livre laisse prise à la critique, du moins n'outrage t-elle pas l'anatomie. Cette impressionnante figure gagnera en force affective quand elle sera placée sur un socle et que ses tons dominants, un jaune ocreux et un ponceau saignant, qui semblent trop frais étalés, se seront adoucis.

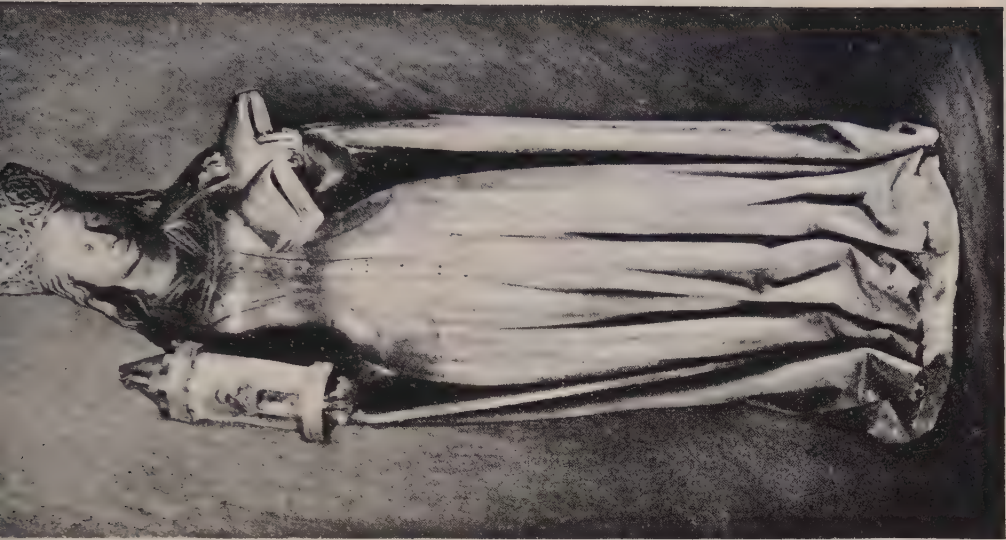
Une statue de pierre de la salle des séances, *Sainte Barbe*, non moins réussie que le *Saint Jean-Baptiste* son voisin, résume les qualités de ceux qui réagirent, dans les dernières années du *xv^e* siècle, contre les excès du slutérisme. Elle prouve que de sérieux progrès ont été accomplis dans l'art de bâtir les corps. Ses galbes sont construits sûrement et caressés avec amour; sa physionomie, pure et douce, s'éclaire des reflets d'une vie méditative, et dans son vêtement comme dans son visage on découvre des recherches de nuances d'un sentiment tout moderne. Cette harmonie dans les proportions qui engendrent la beauté, elle l'a et la fait valoir, sans sortir du naturel, avec un port de reine et une grâce féminine dont il n'y a pas d'exemple dans les œuvres antérieures. C'est une sœur très distinguée de la *Vierge* sauvée par Gabriel Bulliot et du *Saint Genès* du musée de Dijon. On croirait volontiers que son auteur s'était assimilé les principales qualités de l'école tourangelles, si l'on



SAINT JEAN-BAPTISTE

Statue en pierre, xv^e siècle.

(*Musée Rolin, Autun.*)



SAINTE BARBE

Statue en pierre, xv^e siècle.

ne savait que, même dans les pays où triomphe le caractère, des idéalisateurs peuvent se former seuls, et que, dès le milieu du siècle, le Lyonnais Jacques Morel avait incité aux réalisations harmonieuses en différentes provinces.

Les premières tentatives pour affiner la sculpture bourguigonne se perçoivent assez bien dans une *Vierge mère à Enfant mélancolique*, statuette en pierre (salle des séances). Une mine de commère doucereuse la dépare outrageusement; mais, par sa bonne facture comme par l'arrangement de sa draperie, elle annonce la *Vierge Bulliot*, partant la *Sainte Barbe*. Les principes d'art affirmés par cette dernière, on les retrouve incarnés dans une figurine de la même salle, une *Sainte Catherine* sortie du marbre à la fin du xv^e siècle. Il en faut louer la belle matière et le charmant esprit. Modelée avec une savante délicatesse, des inflexions presque subtiles, elle se dresse délicieusement noble et comme enveloppée de lumière.



SAINTE CATHERINE
STATUETTE MARBRE, XV^e SIÈCLE
(Musée Rolin, Autun.)

D'autres statuettes, celles-ci en bois et la plupart teintées, manifestent diverses manières usitées en Bourgogne au xv^e siècle. Retenons un *Saint Sébastien* à moustaches naissantes et un *Évêque tenant un livre*, dans la salle du bas; un *Saint Antoine*, un *Saint Denis*, un *Ecclésiastique inconnu*, une *Sainte en bleu et rouge* chargée d'un livre et d'une palme, dans la bibliothèque du premier étage; une *Vierge-mère* et un *Ange*, dans la salle des séances; un *Saint Lazare* dans l'escalier; une petite *Vierge* mutilée et un *Saint Antoine* dans la bibliothèque du second étage. Tous ces personnages sont des représentations bien sincères, bien franches.

Le *Saint Sébastien* rachète ses galbes hésitants par l'individualité de sa face. Le *Saint Antoine* du premier, qu'accompagne le porc

légendaire, se ressent, sans y perdre, du slutérisme aigu. C'est un anachorète bourguignon petit-cousin du *Moïse* de Champmol; son étonnante barbe, qui transforme en ornements des piquants de pore-épici, et ses reliefs véhéments collaborent à des jeux accidentés de clair et d'ombre. Le *Saint Denis* porte comme un paquet



SAINT ANTOINE
STATUETTE BOIS, XV^e SIÈCLE
(Musée Rolin, Autun.)

banal sa grosse tête de Celte morvandau à moustache héroïque. L'*Ecclésiastique* anonyme, revêtu d'une chape autrefois écarlate, quoique fabriqué avec une candeur champêtre, n'est pas dépourvu de signification. Son visage respire une bonhomie crédule. La *Vierge mère*, plébéienne et lourdaude, suinte le slutérisme exaspéré. L'*Ange*, doté d'un minois éveillé de gamin de faubourg, rappelle que plus d'un ascendant de Daumier existait déjà en Bourgogne. Le juvénile *Saint Lazare*, au manteau nacarat, présente une variété de slutérisme adouci; apparenté au *Saint Bénigne* et à la *Sainte Pétronille* de la cathédrale d'Autun, il apparaît affiné d'un degré en plus que la *Vierge* de Laisy, dont le moulage se dresse près de lui. Le *Saint Antoine* du second étage se distingue par une silhouette décorative.

Trois statuettes de bois peint, une *Sainte Catherine* (bibliothèque du premier), une *Vierge* et un *Saint Claude* (salle autunoise), ainsi qu'une *Tête d'évêque* en pierre (même salle) se classent au nombre de ces ouvrages de tran-

sition qui peuvent être aussi bien de l'aurore du xvi^e siècle que du crépuscule du xv^e siècle. Il n'y aurait pas à tirer de l'ombre la *Sainte Catherine*, plutôt impersonnelle, si son costume aux tonalités sobres n'était un document. La *Vierge* et le *Saint Claude*, surchargés de dorure, n'ont rien non plus d'artistique, mais on doit signaler la première à cause de l'usage auquel on l'employait. Elle est de ces icones dont le corps évidé et s'ouvrant servait de

reliquaire, et que l'on appliquait au sein des femmes torturées par les douleurs de l'enfantement. La *Tête d'évêque*, très soignée, très bien venue, a subi de fâcheuses mutilations qui ne permettent plus d'en goûter le rayonnement.

Les caractères du *xv^e* siècle se reconnaissent sur trois statues de pierre de la salle du bas : celles d'une *Sainte Élisabeth* (?), d'un *Saint évêque* et d'un *Saint Étienne* (?); sur une statue de *Vierge mère* en bois peint et un fragment de *Tête d'homme* en pierre de la salle autunoise; sur diverses statuette et un petit bas-relief décrivant la *Mise au tombeau*. De proportions lourdes et amplement drapée à la façon de l'époque précédente, la *Sainte Élisabeth* a des affinités avec la *Vierge* du trumeau de Notre-Dame de Dijon. Le *Saint évêque* et le *Saint Étienne*, portraits dûment bâtis et vivifiés avec aisance, ont des poses chères aux contemporains de François I^{er}; les postures en sont normales mais insignifiantes, les draperies habiles mais sans goût; le métier y prédomine partout. La *Vierge mère*, surprise pendant son sommeil, ressemble par trop à quelqu'une de ces plantureuses nourrices dont s'enorgueillit le Morvan. La *Tête d'homme*, qui provient d'une sépulture de l'église de Grury, est celle d'un sire de Montperroux. Il n'en reste qu'une partie, mais combien merveilleuse! Les formes en sont construites avec une force sage et stylisées avec une élégance du meilleur aloi. L'auteur au dessin si noble, avait-il ressenti des influences italiennes? Rien n'empêche de l'admettre; mais alors il s'était assimilé fort bien les qualités d'outre-monts; son masque, très éloquent, du sire de Montperroux est d'un art suavement français qui procède de Jean Goujon. Notre artiste doit-il être compté parmi les précurseurs de ce maître ou parmi ses admirateurs? Tirait-il son origine de l'Autunois



SAINT LAZARE
STATUETTE BOIS PEINT, *xv^e* SIÈCLE
(Musée Rolin, Autun.)

ou y travaillait-il en passant? Autant de mystères qui ne seront sans doute jamais élucidés. Et qu'importe, après tout? C'était un interprète supérieur, il suffit.

Parmi les statuettes fleurant le xvi^e siècle, notons un *Saint évêque*



TÊTE D'UN SIRE DE MONTPERROUX
FRAGMENT D'UNE STATUE EN PIERRE
XVI^e SIÈCLE
(Musée Rolin, Autun.)

de pierre (salle du bas, dans l'embrasure d'une fenêtre), un *Saint évêque bénissant* (dans l'escalier), un *Saint Georges* recouvert d'une armure dorée (bibliothèque du premier étage), un *Saint pape* assis sur sa cathédre (salle autunoise), une effigie d'Antoine Borenet, chanoine d'Autun (même salle), un *Saint Jean-Baptiste* (bibliothèque du second). Les deux *Évêques* sont de très significatives interprétations; celui qui bénit a un air attristé bien traduit. Le *Saint Georges* se cambre en une posture prétentieuse. Le *Pape*, très parlant et d'une exquise vérité, charme comme une maquette artistement enlevée. L'effigie de Borenet, à tête rapportée, réédite un modèle conventionnel de son temps (1599). Le *Saint Jean-Baptiste* se recommande par sa finesse; aussi la *Mise au tombeau* (salle

autunoise), qui ornait autrefois la chapelle Poillot dans la collégiale d'Autun.

La sculpture du xvii^e siècle est représentée par un buste en bois (salle des séances) et quelques statuettes de même matière (bibliothèque du premier et bibliothèque du second). Le buste, un *Saint Pierre*, retient par sa tête d'actif résolu et sagace, réalisée à merveille dans le sentiment de Coysevox. La plupart des statuettes, surtout une *Sainte* à pose affectée, à draperie grandiloquente, répètent, sans accent propre, les modes de leur époque. Seule, une figurine a vraiment quelque originalité. C'est un minuscule *Saint*

Georges (à moins que ce ne soit un *Saint Hubert*), dans la bibliothèque du premier, jadis dans la chapelle de Vésigneux, près Lucenay-l'Évêque. En réalité il reproduit, et très gentiment, l'image d'un gentilhomme qui se rend à la chasse avec son chien. Et si l'âge a courbé son chef, le corps demeure solide. Son costume nous apprend qu'il vivait sous Louis XIII ; mais son auteur, ne nous en plaignons pas, travaillait encore dans le goût de ces Rigoley auxquels on doit les saisissantes stalles de Montréal.

Une statuette du XVIII^e siècle, une *Sainte Jeanne de Chantal* (bois peint, même salle), va jusqu'à ressembler aux figures slutériennes ; elle est incontestablement bourguignonne, on serait tenté de dire trop ; son costume engonce ses formes ramassées, sa crosse pourrait servir de matraque. Cependant, quelque curieuse qu'elle soit, elle n'est point exceptionnelle : une statuette du XVII^e siècle, représentant la première supérieure des Ursulines d'Avallon, a même tournure et même facture (Musée de la Société d'études d'Avallon). L'une et l'autre ont été confectionnées probablement d'après un spécimen du XV^e siècle, à moins que la *Sainte Jeanne* ne soit tout uniment une pièce ancienne sur la base de laquelle a été peint son nom plus tard¹.



SAINT GEORGES
OU SAINT HUBERT
STATUETTE BOIS, XVII^e SIÈCLE
(Musée Rolin, Autun.)

*
* *

Les peintures régionales du Musée Rolin ne sont pas moins dignes d'attention que les sculptures. Les plus impressionnantes sont celles qui furent découvertes il y a quelques années dans la cathédrale d'Autun (chapelle Saint-Vincent) et que la Société éduenne s'empres-

1. Mais si cela n'est pas, la statuette ne peut avoir été exécutée avant le milieu du XVIII^e siècle, sainte Jeanne de Chantal ayant été béatifiée en 1751 et canonisée en 1767.

d'acquérir, ce dont on ne saurait trop la féliciter. Elles ont été exécutées directement sur le mur vers 1460. Ce sont, avec un portrait du cardinal Jean Rolin, deux fragments d'une *Descente de Croix* et trois d'un *Martyre de saint Vincent* (salle des séances)¹. Le portrait est une de ces interprétations qui livrent la psychologie d'un homme; il décèle sans aucun correctif un caractère singulièrement complexe et inquiétant. Sur les fragments de la *Descente de Croix*, on distingue le Christ soutenu par Nicodème ou Joseph, et la Vierge qui défaillit dans les bras de saint Jean. Sur les vestiges du *Martyre* se profilent quelques bêtes de proie accourues pour dépecer le cadavre du saint : deux corbeaux, un loup et un aigle. Les personnages atteignent au dramatique sans vaine contraction, surtout la Vierge que tenaille une douleur très vraie. Les animaux sont synthétisés très décorativement et l'aigle dessine une fière silhouette. Enfin toutes ces peintures ont un accent bien français, tout y est traité à la manière de nos peintres.

Dans la dernière moitié du xv^e siècle, notamment dans le dernier quart, beaucoup de peintres bourguignons cessent de s'inspirer, au moins directement, des nordiques. En certains ouvrages, les influences néerlandaises s'unissent aux influences françaises, et les démêler n'est point facile; mais en quelques autres notre esprit national se révèle par un dessin en général plus large que le dessin septentrional, en tout cas sans méticulosité ni dureté, par une meilleure entente de l'arrangement et une mesure plus juste dans l'expression des sentiments. On en trouve des preuves dans les susdits fragments du Musée Rolin et dans les vestiges de peintures murales que conserve Notre-Dame de Dijon.

L'empreinte française se dévoile encore dans un *Crucifiement* de la salle des séances, tableau funéraire peint vers 1480 pour Jean Drouhot, chanoine et curé d'Autun, qui s'y agenouille près de la Croix. La réalisation en est minutieuse, — beaucoup peut-être à cause de son format, — mais sans excès, et l'ecclésiastique qui y joue le principal rôle se détache comme il convient. Bon travail d'artiste de second plan.

Quant à l'accent nordique, nous le remarquons, non loin du tableau précédent, dans une miniature qui ornait jadis le second volume du Pontifical d'Antoine de Chalon et que, pour cette raison, on peut considérer comme de la fin du xv^e siècle². Le miniaturiste

1. Ces peintures ont été transportées sur toile en 1883.

2. Successeur immédiat du cardinal Rolin, Antoine de Chalon mourut le 8 mai

avait pour thème le *Sacrement de l'Ordre*; il l'a interprété d'une sorte très objective et assez heureuse, en relatant une phase d'une cérémonie d'ordination. Les personnages, que l'on devine exacts,



VIERGE DÉFAILLANT, FRAGMENT DE PEINTURE MURALE, XV^e SIÈCLE

(Musée Rolin, Autun.)

sont tout à fait à l'action, dans un sanctuaire bien rendu; et si la scène, parfaite comme document, ne touche guère en tant que déco-

1500. Son Pontifical ne saurait donc être postérieur aux dernières années du xv^e siècle.

1. Un document nous donne encore une idée du sens des tonalités de certains miniaturistes formés à la fin du xv^e siècle : c'est un jeu de cartes, non découpé, du temps de Louis XII (bibliothèque du second étage), découvert dans la couverture d'un Terrier.

ration, du moins la contemple-t-on avec plaisir à cause de ses teintes adoucies, dont plusieurs sont devenues des nuances.

Au xvi^e siècle, s'il y a beaucoup de peintres en Bourgogne, les œuvres à caractères régionaux y deviennent rares. Quantité de peintures faites dans l'Autunois, l'Auxois, le Dijonnais, etc., sont analogues à celles des autres provinces; c'est le cas du portrait d'un gentilhomme vêtu de noir, figuré avec un enfant qui tient un char-donneret (salle des séances). Ce tableau provenant du château de Morlet, autrefois de Loges (près d'Épinac), le portraituré pourrait être le châtelain de ce lieu sous Henri II. Louons-en la bonne exécution, simple, loyale et grave.

Aux xvii^e et xviii^e siècles, alors que Paris donne le ton d'un bout à l'autre du pays, les peintures montrent partout, à peu de chose près, un aspect identique. Rien n'incite à s'arrêter devant les portraits de ces époques réunis au Musée Rolin. Comme beaucoup d'autres ouvrages peints, gravés ou dessinés, ils s'adressent avant tout à ceux qui désirent s'initier à l'histoire locale. Pour ceux-ci, nombreuses sont les pièces utiles à consulter, figures, vues de l'ancienne ville et de ses environs, détails d'édifices, etc. Entre tous les dessins, signalons, pour leur intérêt documentaire, la *Cour de l'ancien hôtel Beauchamp* et son *Entrée* avant les remaniements (n° 169, salle du vieil Autun) et la vue d'une ancienne maison de l'angle sud-est de la place des Terreaux (n° 106, même salle).

N'aurait-il que ses œuvres régionales, le Musée Rolin, on le voit, mériterait incontestablement plusieurs longues visites. Si les sculptures et les peintures de première grandeur n'y sont qu'une pléiade, du moins ont-elles tout ce qu'il faut pour satisfaire les délicats. Mieux connus, de tels musées contribueraient singulièrement à faire explorer et aimer les richesses d'art de nos provinces.

ALPHONSE GERMAIN



CORRESPONDANCE DE SUÈDE

L'EXPOSITION DES INDUSTRIES DU DÉCOR A STOCKHOLM



VASE DE JARDIN, PAR M. F. BOBERG
(Exposition d'art décoratif de Stockholm.)

Luttant contre le trop précoce hiver qui, en Suède, fait, dès fin septembre, les jours écourtés et le soleil rare, l'Exposition de Stockholm, qui devait fermer ses portes le 15 septembre, a accueilli ses visiteurs jusqu'au début d'octobre. On disperse maintenant ce groupement de nombreux témoignages par lesquels, au vieux parc du Djurgården, et dans les industries des tissus, du meuble et du métal, a voulu se prouver le très manifeste renouveau des arts décoratifs au studieux et réfléchi royaume de Gustave V.

L'Exposition avait été inaugurée le 4 juin 1909 sous la désignation bien précise de « *Svenska Utställningen för Konsthandverk och Konstindustri* ». Son succès fut considérable. On l'attendait comme une sorte d'événement; de partout, pour apprécier l'effort accompli, on est venu en parcourir les galeries, les jardins et les halls. Dans son cadre de claires architectures et de fleurs, au bord du verdoyant Saltjön dont les perspectives d'eaux paisibles entouraient si heureusement les édifices largement ouverts à la vue, avec son plan simple, rationnel et lisible dès les premiers pas, cette Exposition, où l'on affirmait, avant son ouverture, qu'une édifiante synthèse de dix ans de recherches serait réunie, devait attirer à elle, avec la foule des curieux, tous ceux qui sont anxieux de reconnaître, dans le caractère de formes neuves, la leçon inédite d'un art bien moderne.

N'eût-elle pas pleinement réussi à apporter au monde (en ce qui concerne cette Suède si fière aujourd'hui de sa personnalité politique indépendante) cette

leçon de liberté artistique qu'elle avait promise, que déjà, par l'unité systématique de sa conception, et aussi par le parti pris d'éliminer tous éléments purement pittoresques et anecdotiques, cette Exposition mériterait de compter parmi les plus parfaites qui furent jamais, parmi celles qui répondirent le mieux à la fonction essentielle de ces grandes exhibitions : celle d'enseigner, celle d'instruire les hommes de demain en leur révélant les progrès d'hier. L'intention éducatrice était fortement inscrite dans tout objet présenté, et jusqu'au moindre bibelot le souci se poursuivait de composer, dans l'ensemble, un tout qui fût harmonieux, qui concourût au même but : « l'établissement d'un art suédois, nourri de ses traditions vraies, débarrassé des influences qui, trop longtemps, l'avaient dénaturé, reprenant enfin à son fond propre les forces vives qui, désormais, aideront à son épanouissement plus complet ».

Assurément, cet idéal, posé ici en principe, n'y fut pas toujours atteint. Mais ce qui était indiscutable, c'est qu'il avait été poursuivi, sciemment ou d'instinct, par chacun des exposants. Au-dessus des détails de chaque industrie, au-dessus des œuvres, excellentes ou maladroites, ce plan esthétique — et puisqu'il s'agit de Suède, on pourrait ajouter : ce plan moral — était sensible à toute minute. Il commandait toute recherche; on le devinait présent partout, non plus désordonné, hésitant, louvoyant, comme cela trop souvent apparut autre part, mais dès maintenant assez maître de sa direction pour savoir choisir dans les formes pour y trier celles qui sont « de race » et pour, sans plus tarder, entrevoir (sinon parfois voir avec une netteté absolue) comment ces formes traditionnelles, venant de l'ancien terroir et de l'invention des aïeux, peuvent le plus logiquement répondre aux besoins des Suédois d'aujourd'hui.

Que dans la réalisation de l'œuvre, trop souvent encore, les artistes de ce pays se soient abusés, qu'ils aient perdu, en cours d'exécution, ce sens de la vérité que leur avait laissé pressentir leur désir initial de « refaire l'art national », que l'Exposition de Stockholm ne pût prétendre dans son ensemble à être l'aboutissement, intangible à la critique, d'une généreuse et unanime enquête vers la renaissance de la tradition autochtone, cela est bien certain. On peut ne la considérer — quoique, à notre sens, elle vaille mieux que cela — que comme un point de départ; on peut lui reprocher telles faiblesses par quoi elle attestait qu'elle n'avait pas oublié tout à fait des conseillers d'art qui ne sont pas Suédois. Mais elle gardait un mérite auquel il est impossible de toucher : elle savait où vont ceux qui exposaient dans ses 142 salles et qu'ils ont conscience de leurs voies futures. Elle n'ignorait pas qu'un fait considérable est acquis dès maintenant, et que ce fait suffit à assurer le libre développement, dans un avenir prochain, d'un art indigène qui ne devra plus rien à personne. Elle démontrait, en un mot, que la Suède a cette prodigieuse fortune de posséder, alors que tant d'autres peuples l'ont perdu, le dictionnaire complet de ses formes décoratives, que ce dictionnaire est à Stockholm même, dans les bâtiments du Musée du Nord, que chaque artiste peut et a le devoir d'y aller consulter, et que là, pour l'art suédois, est la grande, la saine nourriture des jours qui vont venir. Dans le moindre bahut, dans un bout de fer tordu, dans un tissage, dans tout, mal ou bien traduit, il y a un peu de ce germe de beauté, ensemencé depuis les siècles dans l'art naïf des provinces, mûri et fané peu à peu, méconnu trop souvent, cultivé à nouveau depuis dix ans, restauré avec passion par des patriotes comme

Zorn et Larsson depuis moins longtemps encore, greffé aujourd'hui sur l'âme suédoise et donnant déjà, magnifiquement bien venues, ses premières fleurs de renouveau.

Cette certitude d'être désormais dans le droit chemin ne vaut-elle pas infiniment mieux qu'un bon nombre d'œuvres bien combinées et où, de l'une à l'autre, on ne trouverait que de l'originalité habile sans qu'il y eût de liens réels entre les unes et les autres? Combien préférable ce parallélisme de volontés qui, en tous les corps de métiers décoratifs, dirige chacun, cette fois, dans le même sens?

Nous concevons que l'on ait hâte de savoir par quel miracle les artistes suédois sont arrivés, depuis leur dernière manifestation à l'Exposition Universelle de 1900, à se donner une discipline et à posséder surtout cet abécédaire des formes et des traditions auquel nous faisons allusion il y a quelques lignes. Ceci nous amène à parler quelque peu du Musée du Nord, commentaire indispensable d'ailleurs à faire comprendre comment et pourquoi l'Exposition du Djurgården fait date dans l'histoire de l'art contemporain.

* * *

Le Musée du Nord est bâti à Stockholm en frontière de la ville et de la campagne. Son architecture « Gustave Vasa », déjà, de loin, apparaît comme un premier hommage au passé national. Il fait trait d'union entre la cité et ces provinces où de siècle en siècle s'élabora l'art paysan dont maintenant il déborde. Quand on a passé son seuil, on reconnaît le « musée vivant », celui où chaque chose, dans son numérotage, raconte la tradition domestique de la terre suédoise, par la couleur ou la forme d'accessoires usuels dont l'utilisation continue dans les demeures des champs, depuis Malmö jusqu'à Riksgränsen, du Sud au Nord extrême.

Un homme fit tout ce trésor : Arthur Hazelius, professeur à Upsal, mort en 1904. Depuis 1872, il courait les routes de sa patrie pour y ramasser les débris d'un art menacé de mort. On peut dire qu'il allait mendier. Il prenait d'autorité, dans les foyers amis, chez les inconnus, tel document qui lui paraissait représenter un moment de la pensée artistique suédoise. Tout lui était bon. Il se faisait inscrire sur des testaments pour hériter d'une armoire, d'un pot, d'un tissu, d'un chenet. Les drapeaux des anciennes victoires, les humbles navettes des métiers à tisser, avaient, à ses yeux, même valeur. Il les réquisitionnait pour le musée rêvé. Et, d'autre part, il cherchait des capitaux pour construire le temple de ces chers souvenirs. On rit d'abord, on ne comprit pas. Puis on discerna la qualité de son zèle, on l'aïda; les mains se tendirent, chargées de harnais, de broderies, de bois sculptés, d'armes, de vaisselles, d'images pauvrement coloriées, de vêtements élimés où le style pittoresque des costumes villageois restait pourtant écrit. Le roi Oscar II offrit un terrain, des donateurs apportèrent de l'argent. Le *Nordiska Museet* était fait. Toutes ces œuvres, dont chacune n'est qu'un modeste reflet d'esthétique indigène, mais dont l'ensemble compose la forte leçon traditionnelle, furent abritées dans les jeunes murs élevés pour elles; et, d'un coup, la splendeur de l'exemple éclata aux yeux des Suédois. Les récoltes de Hazelius valaient mieux que l'innocente monomanie d'un cousin Pons septentrional. Leur effet, manifeste déjà, était que l'analyse des goûts décoratifs des Scandinaves se synthétisait là en un tout où il n'y avait plus qu'à puiser, qu'à choisir pour recommencer, sur des bases anciennes, une esthétique moderne conséquemment logique avec

les instincts profonds de la race. Les arts manuels des vieux foyers s'offraient pour la création d'un style dont se pareraient les foyers du ^{xx}^e siècle. Si le rococo, le byzantin, le japonais, d'autres importations encore se mêlaient aux formes plus pures nées du sol lui-même, il devenait facile de faire entre les unes et les autres un départ méthodique et de tenter la refonte d'un art *bien à soi*, la reconstitution, d'un point de vue moderne, de l'ancienne *Svensk Hemslöjd* (industrie domestique suédoise).

Il serait exagéré d'avancer que tous les artistes, là-bas, ont encore pleinement compris l'importance de l'enseignement que leur offre le Musée du Nord. Ils ont, pour ce groupement unique, — qui est à la Suède ce qu'est à l'Allemagne le Musée germanique de Nuremberg, — une profonde vénération. Ils le visitent, ils y prennent même parfois des notes. Mais ce n'est pas absolument de là que leur vient leur ardeur à se libérer des influences de hors-frontière. On peut dire qu'ils obéissent, en travaillant à l'évolution de leur art vers plus de liberté, à ce sentiment d'affranchissement qui règne dans toute la nation depuis l'aube du siècle et qui trouve sa démonstration la plus éclatante dans le domaine industriel et économique, où une envolée presque prodigieuse soulève toutes les énergies, dans toutes les classes, pour la plus grande prospérité matérielle de la patrie.

Néanmoins, l'Exposition qui vient de clore ses portes a fait la preuve que, dans cette courageuse velléité de révolte contre les tyrannies viennoises, allemandes, danoises et d'autres lieux, intervient, mieux qu'à l'état instinctif, le vœu de faire désormais du « suédois », s'il est jamais possible d'en faire. Et, par la nature même des œuvres d'art appliqué qui ont figuré au Djurgarden, voire par leurs imperfections et leurs hésitations dans le choix des formes et des décors, il reste comme non moins certain ce fait que — le voulussent-ils ou non — les artistes indigènes sont suggestionnés par les lois de beauté nationale qui, à travers les vitres des deux cents fenêtres du Musée Hazelius, rayonnent sur la ville et rejoignent, presque de force, les consciences, dans la plus grande majorité des ateliers.

Au reste, il nous a été aisé de contrôler cette hypothèse, déjà encouragée par la vue des objets exposés, où, dans bien des cas, les leçons du *Slöjd* se retrouvent, manifestés et indubitables. Plusieurs conversations avec des peintres décorateurs, des menuisiers-sculpteurs, des feronniers, des architectes et d'autres artistes nous ont nettement révélé que le cœur et l'esprit de chacun d'eux penche vers ce généreux idéal : refondre une esthétique au creuset national, et, pour ce faire, aller dans les trois étages du musée déchiffrer et ordonner cet alphabet graphique en qui dort tout le secret d'une saine résurrection de beauté.

Il y a déjà, dans cette intention — prolongée par des *actes* même, en bien des cas — un signe de volonté, une concordance d'orientations qui peuvent laisser tout espérer d'une pléiade de créateurs aussi nombreux et aussi laborieux. C'est de ces *actes* qu'il nous reste à fournir le témoignage, en parcourant les diverses sections d'art décoratif de la dernière Exposition de Stockholm.

*
* * *

C'est la première Exposition d'art appliqué suédois. Placée sous le haut patronage du roi Gustave V et sous la présidence d'honneur de ce prince artiste qu'est

le prince Eugène, elle se proposait, aux termes mêmes de son programme, de « donner une idée de l'État actuel des arts du décor, en Suède, et de montrer une collection choisie parmi toutes les branches de l'art industriel et de l'art paysan. »

Située dans le parc royal, l'un des sites les plus beaux de la si pittoresque Stockholm, l'Exposition trouvait asile en des palais neufs, étudiés selon un style curieusement fantaisiste, d'une grande saveur de lignes et de détails, par l'architecte Ferdinand Boberg. Un premier groupe de bâtiments enserrait une cour de dimensions assez restreintes, d'où l'on aboutissait à une salle sur plan carré,



MOTIF D'ARCADES A L'EXPOSITION DE STOCKHOLM
ARCHITECTURE DE M. F. BOBERG

coiffée d'une coupole, après quoi l'on descendait dans une longue avenue de jardins fermée sur ses deux faces longitudinales par une muraille droite et un exèdre allongé à grande proportion. L'arrière-partie de l'Exposition s'ordonnait en une cour immense, distribuée suivant un plan pentagonal dont l'un des sommets s'ouvrait sur le recul des eaux vives et des rivages verdoyants qui font la beauté du Saltjön, toujours animé de barques et si idéalement composé pour faire valoir dans toute leur magie les fantastiques crépuscules du ciel boréal.

M. F. Boberg, pour l'étude de son plan, pour l'agencement de tout détail, pour le choix des exposants comme pour le tri des œuvres, a voulu être absolument le maître. Son césarisme intransigeant a porté les meilleurs effets. Une unité sans défaillance se prolonge de l'entrée à la sortie, et l'on peut dire — encore qu'il y ait, en matière d'exposition, apparence de paradoxe à avancer une telle

opinion — que rien ne détonne dans le parti général, que tout s'y déduit et s'y corrobore, en une volonté de démonstration qui ne tolère ni concession, ni complaisance. Aussi rigoureuse, aussi exclusive, cette loi eût pu amener M. Boberg à la plus néfaste tyrannie. Il faut convenir pourtant que la réussite de cette redoutable méthode ne laisse aucun doute et que, appliquée par un arbitre aussi préoccupé de justice que de vérité, elle a fait la preuve de ce que peut produire d'excellent ce principe de monarchie sans conteste s'il s'agit d'une Exposition. Nous ne le retenons d'ailleurs que comme un exemple auquel nous sommes trop certains que nos compatriotes n'accepteront jamais de se rallier. Il serait toutefois bien intéressant d'essayer chez nous. Mais qui serait le juge? Et qui donc accepterait de se soumettre?

La première leçon que l'on prend, en faisant le tour des salles, est celle qu'apportent, considérable, les travaux des Écoles d'art industriel. D'un seul coup d'œil, on peut s'y persuader que la vie participe toujours à cet enseignement des formes, des reliefs et des colorations, une vie rattachée aux sources profondes de la patrie. La nature, les produits du sol suédois y fournissent les éléments directs d'un décor soigneusement rattaché désormais à ces seuls thèmes, à l'exclusion de tous autres. Et, parallèlement, les plus anciennes industries locales se recommencent dans ces jeunes classes s'il est question, par exemple, de l'établissement de tissus où toute la tradition renaît dans les tracés géométriques, fers de lances, rectangles et triangles combinés, fleurs aux formes rectilignes, tonalités vives ou tendres, tous éléments si parfaitement « adaptables » au métier même, à la construction mécanique de ces étoffes de laine, fabriquées aux soirs d'hiver, dans les demeures campagnardes, par les blondes lanceuses de navettes. Pour des tissus plus fins, les élèves des écoles d'art industriel, regardent la flore pauvre du Nord, la fragile fleur de *Linnea*, et aussi le sombre sapin, qui, d'autre part, plaque son épais feuillage sur des ventres de porcelaine ambrés comme des ciels d'aurore inquiète, au matin des jours de pluie. Et ces écoles nous apprennent aussi comment, dans ce pays du bois, on sait encore, avec les primitives entailles des proues vikings, décorer le pied de la chaise et le manche du couteau. Dans les papiers peints, les faunes et les flores indigènes, et, parfois, les légendes scandinaves sobrement déployées en frises à trois tons, donnent l'accent du terroir. A peine, pour être tout à fait impartial, doit-on avouer que parfois, dans ces divers travaux, se glisse quelque réminiscence flamande, orientale, persane ou japonaise. Mais ce sont des accidents rares qui rappellent tout au plus cette vérité historique que des maîtres tisseurs flamands influencèrent fortement l'industrie paysanne en Suède au xvi^e siècle, et que, de plus loin encore, ce peuple septentrional emprunta à Byzance, alors que les Varègues faisaient garde d'honneur aux empereurs d'Orient. Le fait fut d'ailleurs prouvé, — après une première Exposition où d'indiscutables fragments furent réunis à Stockholm il y a quelques années — par le probant ouvrage de M. F.-R. Martin, consul de Suède à Constantinople, publié à Vienne en 1908 sous le titre : *Histoire des tapis d'Orient avant 1800*¹.

1. M. F.-R. Martin fait très justement remarquer que des apports d'éléments décoratifs eurent lieu de Chine jusqu'en Suède, par la Sibérie, dans les bagages des voyageurs qui, très nombreux, aux ix^e, x^e, xi^e, xii^e siècles, mettaient les deux pays en relations constantes. Le chatolement des étoffes extrême-orientales séduisit en Scandinavie les

D'autres rappels d'arts lointains sont coulés, dans une salle voisine, sur des poteries où l'on revoit, à peine modifiées — bien que peu fréquentes — les spirales chypriotes. Mais, pour ces innocents plagiateurs, que de notes personnelles, dans l'interprétation des formes de l'animal, selon ces graphiques qui sont indéniablement du génie scandinave (portail des églises de Sauland dans le Thelemarken, dont le moulage est au Trocadéro) ! Et, ici encore, chez les potiers d'Upsala, dans les envois de Arvika, de Gefle (beaux jaunes citron avec des couleurs vertes), de Trelleborg (verts lourds rehaussés de sorbiers), de Mariefred, etc., la flore locale fait les frais d'une parure qui est *soi-même* et qui, depuis ce que nous avons vu en 1900, a accompli un labeur considérable pour se libérer de tout emprunt de sèves étrangères.

Passés les curieux dessins d'écoliers, tracés aux crayons de couleur sur l'ardoise même, à grande échelle, — dessins paysagés qui sur le fond noir, et d'après la vision naïve des gamins suédois, prennent une intensité de lumière tout à fait inattendue, — on rencontre les premières broderies et les premiers costumes provinciaux. Et c'est là que s'impose tout le bienfait du Musée du Nord qui, en sauvant des spécimens anciens, a ravivé chez nos contemporains le goût des vêtements sur qui le morne progrès n'a pas

encore drapé son voile de monotonie. Ces robes, ces tuniques, ces coiffes ne sont plus seulement des souvenirs. Ils ont leurs pareils, partout, en Dalécarlie, en Scanie, en Gothie, dans le Norrland, au fond des coffres de famille et, soit aux fêtes, soit aux jours du travail, les femmes s'en revêtent toujours. Dans les rues mêmes de Stockholm, les jeunes servantes dalécarliennes promènent leur tablier rouge, leur corsage brodé et leur petit bonnet de djinn houppé d'une flamme pourpre. De salle en salle, nous retrouverons, un à un, les éléments de ce vestiaire national où les mites ne se mettent point et que la Suède brosse et reprise chaque matin, pour son usage quotidien.

tisserands et les femmes. La greffe se fit, vivace, dans l'ornementation locale. Les accents d'importation subsistent encore, aussi jeunes, aussi présents que jadis, dans les travaux textiles de Suède, et notamment de la province du Norrland.



CHEMINÉE EN BRIQUES ÉMAILLÉES,
DÉCORATION DE M. F. BOBERG

Et l'on accède à des agencements d'intérieurs. On en traversera beaucoup, et de toutes sortes, des chambres, des salons, des ateliers, des toilettes, des salles à manger où l'on a voulu refaire l'aspect des demeures d'antan, où l'on n'y a pas toujours réussi, mais où, dans la plupart des mobiliers, il y a le « morceau » bien étudié, la ligne neuve, la preuve que les constructeurs, désormais, s'essaient à retourner vers des exemples plus autochtones. Ces efforts fussent-ils imparfaitement récompensés, on ne peut douter qu'ils existent et que l'on soit d'accord pour les pousser plus loin, dans un sens de renouveau bien défini, et sur des données dès maintenant suffisamment reconnues. Et cela, c'est beaucoup. Aurions-nous, avec cette discipline, ce même alphabet que j'ai lu là-bas d'objet en objet, que bientôt nous en aurions fini avec le décousu de nos recherches françaises.

Rien n'est plus conforme aux besoins de la froide Suède, rien n'est mieux en relation avec son art de pays que, par exemple, cette salle 12 où les fleurs pâlies poussent à l'intérieur des appuis de fenêtres, où des poteries et des cuivres jettent des notes chaudes, où les rideaux multiplient le soleil rare dans leurs plis d'ocre vif, où, dans l'âtre de l'énorme cheminée de pierre, une broussaille de branches de sapin met sa note de verdure, alors qu'à l'angle, dans une encoche de la pierre, un dieu farouche, un Thor, garde le foyer sous la retombée d'une tige de sorbier qu'emprisonne un petit vase de bronze.

Deux pas, et c'est un passage où le haut poêle dresse son cube formidable, pavoisé de joyeuses faïences. Dans la moderne construction des villes, le calorifère le remplace souvent aujourd'hui. Toutefois, il reste meuble national. Les campagnes ne le renient pas. Et plus d'un artiste décorateur, à l'Exposition, exerce sa verve sur ce thème où de belles surfaces, liées de bandes de cuivre roux, s'offrent à son libre caprice.

Une cour paysanne conduit à une salle où sont réunis des mobiliers villageois. La cour est entourée d'un préau supporté par de rudes colonnes, troncs d'arbres à peine équarris d'où pendent, sous une abaque, et en guise de chapiteau, des tiges de bois taillées en chapelet de gouttes coniques. Sur le mur, dans le plâtre, une sorte de *columbarium* où sont alignées des poteries modernes, riches seulement de leurs ardentes couleurs. L'ensemble est typique et l'on m'affirme qu'on peut le retrouver, çà et là, en Suède, dans les bourgades.

Mais voici les meubles des paysans de Mora, chevillés aux articulations, pris dans la masse de ce superbe bois de bouleau dont le fil se prête aux coupes franches et qui supporte si bien le polissage et le vernis. Avec leurs contours fermes, leurs arêtes nettes et qui pourtant ne blessent pas, ne retirent rien du confort, ce sont ici les mêmes, sans doute, que ceux où prenaient place, en rond assemblés, les paysans dalécarliens, lorsque Gustave Vasa les soulevait, vers 1520, contre Christian II. Sur l'armoire claire, un géranium détache, au panneau de bois lissé, le feu concentré de ses pétales pourpres. Et par antithèse, ce sont, tout à l'entour, les tissus de l'Helsingland, si véhéments de tonalités sur leurs fonds noirs.

En un élan d'émulation vraiment admirable, dans la salle 21, plus de cent artistes, des femmes scaniennes, des ouvrières de la ville de Malmö et de tous les villages ont apporté leurs travaux : ils voisinent avec les productions lapones, si distinctes, et ce rapprochement des conceptions du sud et du nord suédois, fait la preuve éloquente du zèle de toute la nation pour tout ce qui est du tissu,

de la dentelle au fuseau et de la broderie fabriqués avec des laines et des fils teints à la maison. On y rencontre de nombreux travaux d'aiguille arabesqués de floraisons et de figures, bâtis à fils de soie, d'argent ou d'or, ou simplement de lin. Voici les étoffes brodées pour les dressoirs, celles dont on rehausse la nudité des parois de planches; certaines — ainsi que l'étaient, dit la légende, les voiles magnifiques des Vikings — portent encore, cousues au canevas, des perles ou des fragments de verroteries. En tout cela, la sûreté de la main est servie par la grâce fraîche du goût qui, loin de dépérir, se rajeunit depuis quelques années, dans ces écoles de Hemslöjd, dont, dès 1874, M^{me} la baronne de Adlersparre et



VASES EN PORCELAINE, PAR M. WENNENBERG (USINE DE GUSTAFSBERG)

(Exposition d'art décoratif de Stockholm.)

M^{me} Winge furent les premières zélatrices, par la fondation de la Société des Amis du travail manuel, et dont l'action bénéfique se développe aujourd'hui plus que jamais grâce aux soins de M^{me} Zorn, de M^{lle} Lili Zickerman, secrétaire de la Société d'Économie ménagère et d'Industrie domestique, et de beaucoup d'autres réorganisatrices de l'ancien Slöjd industriel suédois. Jusque dans les classes primaires — menuiseries et feronneries pour les garçons, travaux textiles, décor du *home* pour les filles, — cette éducation de l'individu est actuellement organisée en ce pays et, sur ce point spécial, il y aurait de bien suggestifs développements à consigner ici même, si nous ne craignions de nous éloigner trop de l'Exposition à qui nous devons encore d'importants commentaires.

La « Kuppsal » est réservée à la présentation, en quatre stands, des produits les plus récents des fabriques de porcelaine et de cristallerie. Carl Fredriksson à Katrineholm, la *Rörstrands Aktiebolag* de Stockholm, dont la fondation remonte

à 1726, attestent, par leurs envois, de leur fervent respect de la tradition et de leur incessante enquête vers des techniques modernes. On ne peut toutefois dire que dans cette industrie se manifeste avec autant d'impétuosité qu'ailleurs le désir de faire accomplir un grand pas à l'art décoratif. Si leurs recherches et leurs découvertes chimiques font le plus grand honneur à ces fabriques, si les œuvres sont fort estimables dans l'ensemble, on doit, à partir d'aujourd'hui, leur demander, quant au décor lui-même, plus d'originalité et un peu moins de ressouvenirs. Il est de fait que non loin de Suède un exemple de perfection presque irrésistible s'offre aux dessinateurs en porcelaine; mais c'est là une



TAPISSERIE DE HAUTE-LISSE, PAR M^{lle} GROBEL
D'APRÈS LA COUR D'UN CLOITRE DE VADSTENA

(Exposition d'art décoratif de Stockholm.)

raison encore pour inciter des artistes comme Alf. Wallander, N. Lundström, A. Eriksson, qui composent pour la « Röstrand », G.-G. Wennenberg et Ferd. Boberg lui-même, qui dessinent pour la *Svenska Kristallglasbruken*, à se libérer et à oser davantage. De bons motifs floraux signalent la fabrique Gustafsberg, motifs clairement mis en valeur sur des fonds généralement distingués de tons, épais, gras à souhait, et aussi agréables au toucher qu'à la vue.

Dans une salle où reparaissent des industries textiles harmonisées, en une installation complète, avec des meubles modernes, surgissent soudain deux défauts qu'il faut signaler, car ils sont considérables. Les Suédois devront, aussitôt qu'ils le pourront, s'en corriger. Déjà, de l'un d'eux, ils ont tout fait depuis 1900 pour se débarrasser : je parle de la fâcheuse copie du meuble viennois. A l'autre ils s'abandonnent encore trop volontiers : j'entends parler ici de cette faute qu'ils commettent, en y dépensant beaucoup trop de goût perdu, à imiter, grâce à la

complicité de bois magnifiques (indigènes ou importés) le style de notre Restauration, notre arrière-arrière fin d'Empire embourgeoisé, et tout cela revu, corrigé, singulièrement additionné de ce même viennois archaïsant, qui singe l'imitation docile du vieux style désuet, et qui est encore plus redoutable peut-être que le viennois exaspéré de la dernière heure. Ainsi les Russes firent-ils sous leur tsar Nicolas I^{er}, vers 1850, un Empire français russifié qui peut-être donna un original aspect aux façades et aux ameublements de Saint-Petersbourg à l'époque, mais qui aujourd'hui, réadapté par la Suède à sa manière, détonne dans un ensemble de recherches si foncièrement décidées à ne plus rétrograder. On comprend, au



VÉNUS ET TUMMELISA, TAPISSERIE DE HAUTE-LISSE
D'APRÈS LE CARTON DE M. CARL LARSSON
(Exposition d'art décoratif de Stockholm.)

reste, pourquoi les Suédois, trop nombreux, s'attardent à ce petit jeu : Il est extrêmement séduisant. Le bouleau amenuisé, dans ces formes grêles du petit guéridon, de la table en cœur, du pied finement gainé de bronze, de la cannelure où l'on coule un peu d'or vert, le bouleau, dis-je, tout blond d'or lui-même, devient sous ces formes une matière aimable sur quoi il semble qu'avec une porcelaine lilas tendre, quelques fleurs velours cendré comme cette terre seule sait en donner, le tout en silhouette sur une tenture lie de vin, on puisse réaliser la conjugaison de tons dont on se lassera le moins vite et où l'on trouvera longtemps, très longtemps, de nouvelles joies pour les yeux. Cela est joli comme un mensonge bien fait; mais ce n'est pas, en art, de la vertu, et la Suède, qui est vertueuse, se doit déshabituer de ce péché de goût qui va à l'encontre de la belle franchise qu'elle montre si crânement dans ses autres industries décoratives.

Et, puisque c'est le paragraphe du péché, qu'il soit donc suivi du paragraphe de l'absolution. En Suède, si l'on est religieux, au moins s'occupe-t-on assez peu de Dieu. « La religion, chez nous, » me confiait un honnête Suédois, « est affaire personnelle. On en parle le moins possible. » Pourtant on orne les maisons de Dieu et la salle 27 montrait quelques broderies d'autels, des autels carrés comme des tables de sacrifices, où les signes de la Rédemption se profilaient en argent mat, à broderie épaisse, sur des fonds de velours grenat. Des éclats de lumière sur de beaux cuivres contournés, des fleurs en pot, au pied d'une galerie à balustres en spirales, une tapisserie de fond d'où fluait par motifs réguliers la lumière rayonnante du Saint-Esprit caché derrière un cintre d'étoiles : dans l'ensemble, un art austère dans sa richesse, un dieu distant et sans sourires. C'est la Réforme, froide et respectueuse de sa doctrine, mais qui jamais n'a eu en elle l'enthousiasme de l'art ; c'est cette même impassible foi qui lui faisait jadis élever les clochers bulbeux de ses églises par des prisonniers russes et qui aujourd'hui encore, à deux pas du palais royal, à Stockholm, donne à sa Storkyrkan (ou église Saint-Nicolas) une entrée de café-concert, avec ces portes de laqué blanc à filet or derrière lesquelles on cherche les trois contrôleurs.

Non, l'art, en Suède, n'a jamais eu sa plus belle force de vitalité que dans la vie du peuple. Si ce pays eut ses peintres et ses statuaires, il eut surtout ses artisans. Lorsque l'on visite, au hasard, l'une des royales résidences qui entourent Stockholm, celle de Gripsholm entre autres, et qu'on y considère, une à une, ces galeries de portraits où tous les guerriers du passé, tous les magistrats de jadis sont campés en belles attitudes, on n'y retrouve que des notations d'histoire, bien plus que de vivants modèles aimés par leurs peintres pour les joies qu'ils avaient à les peindre. C'est du bon document, souvent ; mais c'est rarement de la vie saisie au vol. Par contre, le moindre intérieur paysan dit le plaisir de créer de la beauté, presque sans s'en douter, dans la simple entaille de la poutre, le martellement du chenet, le dessin de la dentelle et le guilloché de la chaînette.

C'est vers cet art-là, où le sang court, chaud et toujours jeune, que se sont à juste raison tournés ceux de l'Exposition de Stockholm, un art, pour tout dire, qui sert à quelque chose, qui ennoblit le foyer en y faisant la vie plus pratique. Et c'est sur ce point de départ de raison et d'utilité que l'art suédois est en route de faire, lui aussi, mais cette fois passionnément, sa Réforme. Eux les premiers, les peintres actuels, Carl Larsson, Zorn, le prince Eugène, Liljefors, travaillent à cette restauration des industries paysannes. Pour ne prendre qu'un exemple, les minutieuses planches en couleurs de Larsson, dans leur exacte mise en place du détail pittoresque, ne sont-elles pas comme une suite de petits actes de foi en la beauté des arrangements intérieurs de la maison suédoise ?

Et précisément, voici, salle 29, une tapisserie de Larsson, sur un fabliau populaire, *Venus och Tummelisa*, où l'on voit une fillette traînée sur l'eau d'un étang, à bord d'une feuille de nénuphar où est attelé un papillon. Plus loin, nous rencontrons une tapisserie où M. et M^{me} Ferd. Boberg, — pour une pièce que ses qualités techniques et son agencement décoratif rendent tout à fait capitale — ont rapproché autour d'un enterrement de village, dans un Ornans suédois, tous les costumes des provinces. L'œuvre, destinée au Musée National, est puissante et témoigne d'une science profonde des usages et des types régionaux.

Et dès lors commence la longue série des salles de mobiliers, le plus souvent



ENTERREMENT A LEKSAND. TAPISSERIE DE HAUTE-LISSE, PAR M. F. BOBERG ET M^{me} ANNA BOBERG

(Exposition d'art décoratif de Stockholm.)

présentés dans leur cadre de tapisseries, d'appareil d'éclairage, de fleurs, de peintures murales, et de poutres plafonnières. M. A. Nordenborg réussit à incorporer des marqueteries foncées dans un bouleau jaune d'œuf. MM. Ragnar Östman, R. Östberg, David Nilsson, Carl Berglund (ce dernier revient curieusement aux lourds panneaux moulurés et saillants), M. Victor Rieger, influencé, Nordenborg, qui succombe de nouveau à cette « pasticherie » Louis-Philippe dont nous avons signalé l'erreur; Thor Thorén, qui pour la *Nordiska Kompaniet* repousse le fer en forme de pommes de pin; des tapissiers inspirés du vol de la mouette, du craquèlement blanc et bleu de la glace; Zorn, dont on a reconstitué



BIJOUX EN ARGENT CISELÉ ET ÉMAILLÉ, PAR M. LUNDSTEDT

(Exposition d'art décoratif de Stockholm.)

en paravent le triple motif de la noce du village, les meubles à frontons, pour salles à manger, de MM. A. Assarson et C. Ekeberg, aux panneaux refouillés, marquetés de nefs guerrières; les rigides mobiliers de M. Ivar Callmander; les cuivres martelés, les coupes à boire, les énormes réflecteurs à bougies, décorés des motifs naïvement repoussés qu'aimait la plus ancienne Scandinavie, le tout provenant des Andersson et Lundgren de Malmö; de ce même centre, les rudes bijoux, si caractéristiques, cuivres ciselés et patinés, de M^{lle} Märtha af Ekenstam, les colossales fourches à feu de Petrus Forsberg, les lampadaires et les écrans métalliques travaillés d'un poing résolu par M^{lle} Olga Lanner, toute la bijouterie populaire à pendeloques filigranées, piquetées de gouttes d'émail, et les boucles et les plaques de corsages où M^{me} Lisa Ouchterlony a combiné, dans l'argent souple, la fougère et la frêle fleurette des régions arctiques : autant de témoignages de l'intention continue qui ramène les artistes suédois à se pencher vers

leur sol, puis à regarder leur ciel pour transposer dans la matière leur idéal nationaliste.

Plus on avance dans ces salles si probantes, plus on reconnaît ce parti unanime. Quelque sèche que puisse être une aussi sommaire énumération, je crois qu'il y aurait injustice à ne point nommer ce meuble de bureau où M. Dav. Blomberg, dans de forts reliefs, a sculpté la retombée des branches de pins de son pays et qu'il a surmonté du regard des chouettes nocturnes. De même faut-il citer sa salle à manger au lourd buffet à colonnes, ceinturée, sous plafond, de poutres sculptées, et si rehaussée de couleur locale par une cheminée de propor-



TYPE DE VILLA SUÉDOISE, PAR M. FORSBERG

(Exposition d'art décoratif de Stockholm.)

tions géantes. Les pochoirs sur le thème du sapin de M. Karl Berglund, le poêle octogonal de M. Axel Lindegren, dont la faïence jaune éclaire la chambre, la variété pittoresque des imitateurs de M. David Blomberg, l'armoire où l'architecte H. Nyström arrange, au fronton et aux pieds, la tête et les pattes de l'ours polaire, les consoles à figures de bêtes grimaçantes dans la salle à manger Jousson, les mobiliers d'enfants de M. Thor Thorén, les enduits à la chaux décorés directement de peintures qui, malgré leurs moyens frustes, ont la richesse de la tapisserie, font au visiteur, pas à pas, comme un chapelet de certitudes touchant le renouveau des arts suédois. Toute la section de l'ornementation du livre, et notamment du livre à bon marché, apporte, elle aussi, une excellente leçon. Des motifs, à deux et trois tirages au plus, définissent le volume autant et mieux qu'un titre : l'oiseau, les paysages du Nord, la mer, la fleur, le faubourg des fabriques, le vautour, le sapin, la prairie illimitée, la neige, le crépuscule, la nuit

de six mois, la vague, y sont comme autant d'emprunts directs à la nature ambiante.

Et l'on revient aux jardins où, après avoir visité quelques types de villas, conçues à merveille contre les rigueurs du froid — les mouvements souples des toits, le balancement des escaliers, les arrangements des porches y sont le prétexte à des fantaisies charmantes, — on retrouve les architectures de M. F. Boberg, le commissaire général césarien et qui, à lui-même, s'est imposé une discipline décorative des plus strictes en limitant ses accessoires à la corde et à la feuille de bouleau. Avec ces deux données, il a poursuivi partout un parti déco-



GALERIE COUVERTE A L'EXPOSITION DE STOCKHOLM
ARCHITECTURE DE M. F. BOBERG

ratif dont le plus heureux résultat s'épanouit aux chapiteaux des colonnes, sur le pourtour des portiques. Dans un volume presque fidèlement classique, l'artiste a su inscrire un modelé de pleins et de vides où la douce lumière du Nord joue pour le plus vif plaisir des yeux. Le tableau des cintres n'est pas moins habilement traité. Une forte cordelière largement tressée s'y accroche, accolée de part et d'autre d'un rang de feuillages grassement modelés. Certains arcs sont décorés à claire-voie par des retombées d'épaisses guirlandes feuillues que rattache au cintre lui-même un jeu de cordelettes.

Dans l'ensemble, M. Boberg s'est sagement limité à l'établissement de grands nus blancs qui valent par leur contraste avec la note vive des verdure et des fleurs. A peine s'est-il permis un « morceau » dans une entrée latérale de la grande promenade centrale, où il a donné libre cours à cette fantaisie fin gothique

et Renaissance ibérique qu'il a ramenée, il y a quelques années, d'Espagne après avoir vu le portail de l'hôpital de Santa Cruz à Tolède, Saint-Grégoire de Valladolid, ou le porche de Sainte-Engrâce à Saragosse, et qui lui a d'ailleurs servi, dans Stockholm, à la maison des Postes et, dans diverses constructions privées, à des essais de transposition d'éléments décoratifs qui, par la façon dont il les a maniés, s'arrangent avec un grand charme sous le ciel suédois. Ces bâtiments ne seront pas détruits avant quelques années. Ils seront conservés à l'usage d'Expositions qui auront lieu chaque été. Actuellement même, et sitôt les portes fermées sur la dernière fête de l'Exposition des arts décoratifs, on se préoccupe d'organiser une *Exposition de la peinture et de la sculpture suédoises*, exposition qui, en 1910, réunira toutes les écoles dissidentes du pays. On doit dire qu'elle fera accomplir un grand pas à la pacification depuis si longtemps désirée entre de nombreux groupes d'artistes qui, sans être des ennemis déclarés, n'ont jamais accepté jusqu'à ce jour de se présenter en groupe devant le public. Et l'on doit sincèrement souhaiter que ce projet se réalise. Il facilitera des comparaisons infiniment précieuses à l'étude de l'art contemporain en Suède et des rapprochements de visions très distinctes qui ne pourront être que d'un très fructueux bienfait.

* * *

Il n'est qu'une conclusion à cette visite de l'Exposition de Djurgarden. Tout un peuple, en peu d'années, a repris conscience de son devoir. Aussi bien que les industriels s'évertuent à donner à la Suède une prospérité matérielle en demandant au sol, jusque par delà le cercle arctique, jusqu'aux mines de fer de Kiruna, les trésors qu'il renferme, aussi bien les artistes sont résolus à exhumer toute la tradition de beauté de leur pays. Leur récente *Konstindustri-Utställningen* paraît garantir au monde qu'ils y réussiront bientôt.

PASCAL FORTHUNY



BIBLIOGRAPHIE

TIEPOLO, par P. MOLMENTI¹



L'ÉCOLE vénitienne, malgré son indépendance et sa profonde originalité, suit toutes les vicissitudes de la politique et de la pensée italiennes. La réaction contre la Renaissance que provoquèrent les Papes de la contre-Réforme eut sa répercussion chez elle, comme dans toute l'Italie. Le jour où Paul Véronèse est traduit devant le tribunal de l'Inquisition pour se justifier de la façon indécente dont il traite les sujets religieux marque comme la fin de la grande école vénitienne et comme l'avènement d'un art nouveau directement soumis à la pensée romaine. Venise renonce à sa gaieté; la grande ville de la joie s'attriste; à ces grands maîtres de la lumière qu'étaient les Titien et les Paul Véronèse succède un art inspiré de l'école de Bologne, l'art des maîtres que l'on a appelés les *Tenebrosi*.

Mais cet art ne régna qu'un instant sur Venise et sur l'Italie. C'est la Papauté elle-même qui renonce à sa trop brusque tentative de réaction. Après l'Église militante de la fin du xvi^e siècle, c'est l'Église triomphante du xvii^e siècle qui fait réapparaître la joie dans le monde, qui cherche à attirer et à retenir le peuple dans les églises, non plus par des sermons et un art trop sévère, mais par toutes les fêtes, par toutes les séductions qui peuvent agir sur les cœurs. Ce fut la politique des grandes corporations religieuses, surtout celle des Jésuites; c'est elle qui inspire à Rome l'art du Bernin et, dans le nord de l'Europe, celui de Rubens. En Italie c'est par les mains de Pierre de Cortone, du Père Pozzo, du Baciccio, de Luca Giordano que se crée l'art qui va régner jusqu'à la fin du xviii^e siècle.

Plus que toute autre, Venise était faite pour se laisser séduire par cet art nouveau. Pour y briller elle n'avait qu'à reprendre ses traditions, et elle voit naître un Tiepolo qui, à deux siècles de distance, semble l'élève même d'un Paul Véronèse. Venise a eu cette bonne fortune de ne pas connaître les ruines des invasions étrangères. Au xvii^e et au xviii^e siècle, si elle perd sa suprématie politique et guerrière, elle ne perd pas ses richesses. Son activité inemployée, cette activité qu'elle dépensait autrefois dans les guerres et les expéditions lointaines, elle la consacre toute au plaisir. Le xviii^e siècle vénitien est une chose qui ne s'était jamais vue : tout un siècle de folie amoureuse, tout un peuple se ruant au plaisir dans un carnaval ininterrompu. Et elle a les artistes qu'il faut pour chanter ses fêtes : un Longhi, un Piazzetta et une Rosalba Carriera, pour dire la beauté

1. G. B. Tiepolo : *La sua vita e le sue opere*, par Pompeo Molmenti. Milan, Ulrico Hoepli, 1909. In-4°, xii-360 p. avec 350 figures et 80 planches hors texte.

de ses femmes et leurs jeux d'amour, un Guardi et un Canaletto pour dire le merveilleux cadre dont la ville enveloppe leurs ébats, et surtout elle a Tiepolo, qui transporte toute cette joie sur les parois des églises et des palais.

Tiepolo, c'est au XVIII^e siècle le plus grand peintre de Venise, le plus grand peintre de l'Italie. Il a créé un art d'une forme extraordinaire qui, plus que tout autre, dit cette joie du XVIII^e siècle dont le christianisme lui-même a voulu se parer et par lequel il tente de séduire tous les cœurs. Nul autre n'a su comme lui entr'ouvrir les voûtes des églises et des palais et, dans le scintillement d'une lumière céleste, n'a fait apparaître plus radieuse la Vierge au milieu du chœur des anges, ou Vénus au milieu des Amours.

Tiepolo, plus encore que les maîtres de Venise qui l'ont précédé, a cette qualité : la fécondité. Il est vraiment le représentant idéal de cette époque à laquelle l'Église avait imposé ce prodigieux problème de couvrir de fresques toutes les murailles et toutes les voûtes des églises. On est stupéfait d'une telle faculté créatrice lorsqu'on parcourt le livre de M. Pompeo Molmenti, lorsqu'on voit les immenses décorations des églises et des palais de Venise, lorsqu'on pense à ce qu'il a fait en dehors de Venise, à l'archevêché d'Udine, aux villas Soderini, Valmarana, Cordellina, Loschi, au palais Canossa de Vérone, au palais Chierici à Milan, à la chapelle Colleoni à Bergame. Et, lorsqu'on le voit à la fin de sa vie créer encore les formidables décors de la Résidence de Wurzburg et du palais royal de Madrid, on se demande comment un artiste a pu suffire à une telle tâche, comment ses mains ont pu avoir une telle dextérité, surtout comment son esprit a pu être assez fécond pour enfanter tant de merveilles.

Des conditions qui lui étaient imposées Tiepolo a déduit les lois de son art. Plus que tout autre, pour décorer les immenses voûtes des églises, pour les ouvrir et les transformer en visions du ciel, il a éclairci sa palette et cherché à peindre avec de la lumière. Il est curieux de voir l'art italien, à la fin de son évolution, chercher les mêmes effets que l'art français à ses débuts. Tous les deux, ils veulent supprimer les murailles et en faire des visions de lumière, les uns par leurs vitraux, les autres par la clarté de leurs fresques.

Tiepolo a été conduit, non seulement à être lumineux, mais à être très simple. Nul n'a procédé par plus larges masses, par grandes nappes lumineuses, qu'il sait aviver et rendre plus brillantes grâce à quelques rares notes d'un éclat sombre, semblables à des saphirs. Pour pénétrer les vrais secrets de son art il faut voir ses dessins, faits de grandes réserves de parties blanches qu'entourent de larges taches monotones de sépia. Il faut voir ses gravures, et surtout cette incomparable *Adoration des Mages* qui eût fait les délices de Rembrandt.

Nul ne pouvait mieux écrire ce livre que M. Pompeo Molmenti, qui plus que tout autre connaît l'âme vénitienne et a su en pénétrer tous les secrets. Son livre, merveilleusement illustré, écrit par une âme d'artiste, est bien vraiment un des plus beaux livres d'art que nous ait donnés depuis longtemps la critique italienne ; livre qui aura le grand mérite non seulement de satisfaire les critiques les plus sévères, mais plus encore — et c'est de nos jours une qualité bien rare — de séduire tous les gens de goût, tous ceux qui aiment d'une passion si vive cette Italie si grande, si étudiée, et qui malgré tout nous reste encore si inconnue.

OUVRAGES RÉCENTS SUR HANS VON MARÉES ¹

U dernier tiers du XIX^e siècle, la peinture allemande s'étonne de compter un coloriste qui tranche sur l'ordinaire de l'école. Il s'agit de ce Hans von Marées que le Salon d'Automne révélait hier, au sujet de qui la *Gazette* s'est exprimée le mois dernier, et que célèbre aujourd'hui une publication luxueuse et documentaire. On la doit à M. Meier-Graefe; elle comprend une partie biographique et critique (à paraître) et un catalogue des tableaux et des dessins dressé par ordre chronologique. La bonne façon de célébrer un artiste que de découvrir ainsi son œuvre jour à jour, et comme voilà un hommage mieux fait pour nous agréer que la commémoration souvent vaine du bronze ou du marbre!

A la faveur de ces éclaircissements, la genèse de la production apparaît, les acquisitions accusent le bénéfice des séjours à l'étranger et l'on assiste aux conflits que suscite chez Marées la richesse de ses dons et de ses visées. Il est tout à la fois romantique et naturaliste. Sa volonté est opiniâtre; d'autre part l'impressionnabilité de sa nature le rend docile aux suggestions des maîtres qu'il admire. Ses portraits se ressentent de l'influence de Rembrandt; pour le reste, c'est à l'école des Italiens, des Espagnols et des Français que ce Germain s'est formé. Il lui arrive parfois de concevoir comme un Latin, — témoin ses dessins, ses esquisses; la pensée y est claire, rapide, légère, et vous diriez de lui un frère d'âme de Puvis ou de Gustave Moreau; mais, l'instant de la réalisation venu, — sauf le cas des fresques de Naples où la nécessité d'une exécution immédiate l'entraîne, — l'atavisme reprend le dessus: la verve se fige, la main s'alourdit; devant le modèle Hans von Marées s'intimide, doute de lui-même; les personnages librement jetés sur l'ébauche deviennent des figures d'atelier, des académies, et que ne rattache plus à l'ensemble le lien d'une action commune.

Ceci dit, Hans von Marées n'en demeure pas moins le plus foncièrement peintre des artistes d'outre-Rhin entre 1860 et 1880; sa technique atteint au faste du coloris vénitien: elle préconise la recherche de la belle matière. Puis, enfin, il est l'auteur des fresques de Naples, et là, vraiment, il fournit, pleine et entière, la mesure de son goût, de sa culture et de son savoir. Un vaste album, préfacé par M. P. Hartwig, offre de ces ouvrages des reproductions à grande échelle; chacun y pourra prendre l'idée qui convient de cet ensemble. Il est de capitale importance. A coup sûr l'influence de Velazquez et des Italiens n'en est pas absente; on n'oubliera pas non plus que Chassériau et Puvis de Chavannes ont devancé Hans von Marées; mais l'invention fraîche, variée, abonde en contrastes heureux; de plus, Hans von Marées s'est illustré à faire d'un procédé délaissé un triomphal emploi. Il serait souhaitable que le souvenir d'une pareille réussite favorisât chez nous le retour à la fresque que Castagnary avait voulu provoquer jadis.

S.

1. *Hans von Marées, sein Leben und seine Werke*, von J. Meier-Graefe. II^{ter} Band. München, R. Piper. In-4, xi-624 p. av. 1 000 grav. dans le texte et hors texte; — *Hans von Marées, Fresken in Neapel*, von P. Hartwig. Berlin, B. Cassirer. Gr. in-folio, 16 p. av. 9 fig. et 7 pl.



LOUIS TOCQUÉ

POUR le Français que sa curiosité des mœurs étrangères a conduit jusqu'à Copenhague, cela ne doit pas manquer d'attrait dans son imprévu que de se trouver tout à coup, au cours d'une visite à l'Académie des Beaux-Arts, devant deux aimables visages de compatriotes d'autrefois, deux évocations de la physionomie nationale dans ce qu'elle peut avoir de plus fin et de plus plaisant. L'une de ces figures est celle d'un peintre installé à son chevalet : perruque poudrée, habit à passementeries, cérémonieux fauteuil à part, tout ici dit le praticien à peine arrêté dans l'élan du travail ; grasse et large face qui tourne vers vous l'aménité du regard habitué à s'imprégner d'aimables choses, mais sur laquelle ne s'est pas arrêtée de palpiter l'excitation du plein labeur, où tout bouge, tout est aussi actif que la main que l'on voit, dans le reflet de la fraîche palette, triturer du pinceau la couleur : portrait de Nattier peint par son gendre Louis Tocqué. — L'autre figure aussi tient à son pouce la palette, mais en manière, semblerait-il, d'accessoire secondaire, pour indiquer la profession, dont à vrai dire on se douterait peu, tant le personnage garde en son port de réserve aristocratique ; le visage, qui reste détourné, met en évidence une noble régularité de traits que déplace à peine l'ébauche d'un sourire ; des dentelles s'enfouissent et réapparaissent au long d'un gilet à ramages avec tout le fin goût qu'y peut apporter un homme habitué à l'élégance. C'est ici, peint par Nattier, le portrait de Louis Tocqué, et, malgré tout l'agrément de son aspect, cette retenue d'attitude, cette quasi hauteur d'expression ne sont pas sans le placer un peu en retrait de l'autre figuration.

C'est l'ordre, du reste, suivant lequel leur art, à ces deux peintres,

s'est classé dans l'opinion, et, non moins que dans la nôtre, dans celle de leurs contemporains. Grimm et Cochin¹ ont protesté; n'y a-t-il pas là en effet quelque injustice? et déjà, des deux morceaux que nous venons de mettre en parallèle, le plus fouillé n'est-il pas du faire de Tocqué? Tocqué a le tort de se présenter sans unité bien apparente dans sa physionomie d'artiste; c'est pourquoi le charme plus homogène de son beau-père lui nuit un peu; mais, tandis que tout l'artifice enchanteur de celui-ci porte en soi-même, en quelque sorte, son aboutissement, le gendre incertain, mais curieux, à la fois respectueux de l'apparat qui était au goût de la veille, attentif aux finesses d'accent que recherchent ses contemporains, pressentant l'expression franche et positive qui sera l'air du lendemain, marque une étape dans une évolution.

Il est bon de le bien observer à sa date. Il est né en 1696; il comptera huit années de plus que La Tour par exemple (né en 1704) quand la définitive organisation des Salons du Louvre leur donnera l'occasion de se produire simultanément; il est, d'autre part, l'exact contemporain d'Aved, dont le rôle, comme le sien, ne fut que transitoire.

Le plus ancien document sur sa vie est la note que l'abbé de Fontenai lui a consacrée dans son *Dictionnaire des artistes*². Jal vient après, avec ses relevés des baptistaires, puis Charles Blanc³, et enfin Paul Mantz qui, ici même⁴, avec sa délicatesse et sa justesse de touche habituelles, a ajouté une esquisse de l'artiste à celles qu'il venait de donner de Nattier et de Largillière. Mais il semble qu'aucun des trois biographes modernes n'ait songé à la note de l'abbé de Fontenai : ils n'y ont pas fait allusion⁵; elle a pourtant son importance puisque son auteur la termine en déclarant qu'il s'est servi d'un manuscrit provenant de la femme de Tocqué.

De plus, il existe à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts un document qui n'a été reproduit ni par les éditeurs des *Mémoires inédits* concernant les membres de l'Académie royale de peinture, ni par M. Henry Jouin dans le recueil qu'il a ajouté à cette ancienne

1. Grimm, dans sa *Correspondance*, édition Tourneux, t. I, p. 338; Cochin, dans un rapport adressé au marquis de Marigny sur les prix des portraits, et publié dans l'ouvrage de M. de Nolhac sur Nattier (Paris, Manzi, Joyant et C^{ie}, 1903, in-4, p. 120).

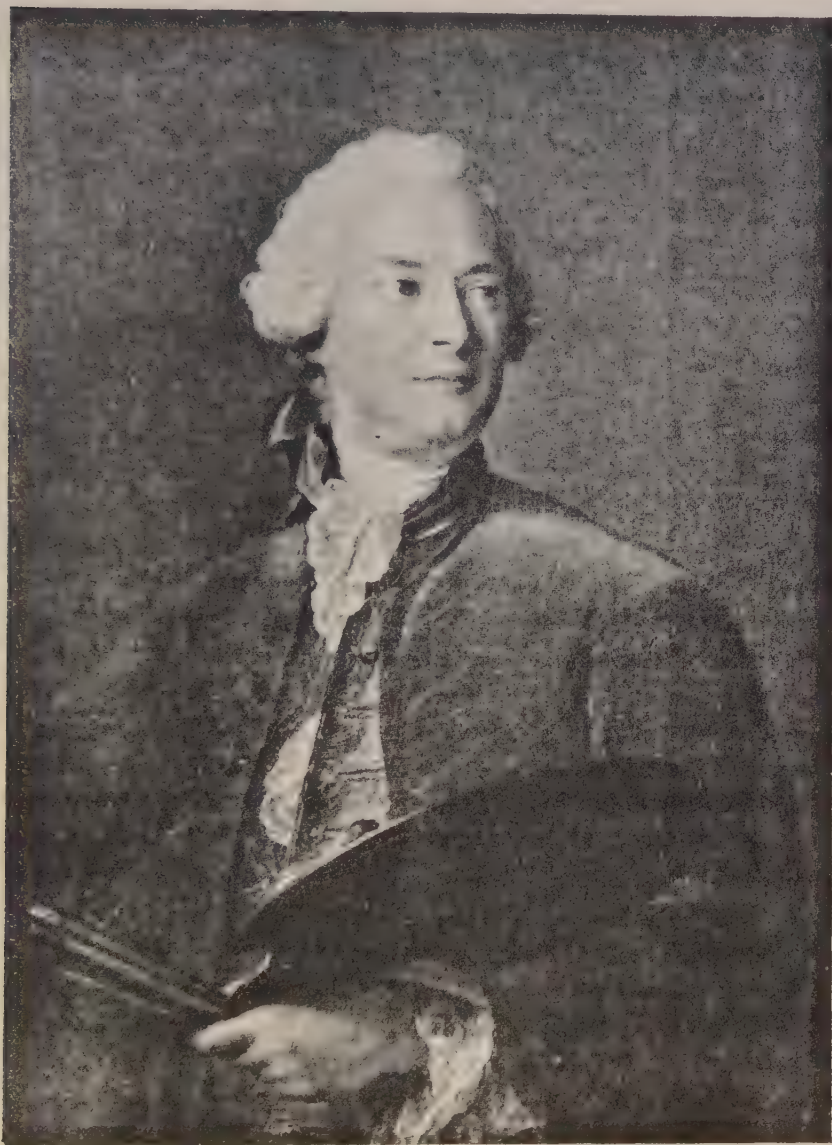
2. Paris, MDCCLXXVI, 2 vol. petit in-8.

3. *Histoire des peintres*, Ecole française, t. II.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, t. II, p. 435.

5. Dussieux, cependant, en a fait emploi dans son ouvrage : *Les Artistes français à l'étranger*, p. 404.

publication¹ : c'est, dans sa minute et sa copie, le discours sur le portrait dont Louis Tocqué donna lecture, le 7 mars 1750, devant ses



PORTRAIT DE LOUIS TOCQUÉ, PAR NATTIER
(Académie des Beaux-Arts de Copenhague.)

collègues et les élèves de l'illustre compagnie ; Paul Mantz le croyait égaré. Fût-il en effet perdu, ces lignes de Lafont de Saint-Yenne, au

1. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture recueillies, annotées,...* par Henry Jouin ; Paris, 1889, in-8.

cours d'une relation sur le Salon de 1753, eussent été bien propres à le faire regretter : « Dans les entretiens que j'ai eus avec le s^r Tocqué il m'a donné le détail prodigieux de ses observations et de ses études profondes sur les effets de la nature et sur la difficulté de saisir une infinité de nuances délicates... » Hâtons-nous de dire que le manuscrit ne répond pas tout à fait à la promesse des épitètes et, par exemple, est loin d'égaliser en intérêt la conférence dont J.-B. Oudry, l'année précédente, avait gratifié ses collègues en les entretenant principalement de son maître Largillière ; il ne laisse pas de fournir, en tout cas, de précieuses indications, dont nous nous servirons, sur l'homme, la formation de son talent, et sur ses préoccupations particulières d'exécutant.

*
* *

Lui-même nous confirme ce qu'on savait déjà, qu'à dix ans il était orphelin, « se trouvant sans bien et sans aucuns secours de parents » et, ajoutons, le plus jeune dans une famille qui comptait quatre enfants. Du moins par la profession de son père, qu'elle consistât à peindre des vues d'architectures, comme le déclare Jal, ou de médiocres portraits, comme le rapporte l'abbé de Fontenai, s'était-il dès son enfance trouvé engagé dans le courant de la vie artistique, et c'était un peintre de l'Académie royale et la femme d'un autre membre de cette Académie qui l'avaient tenu sur les fonts baptismaux. Il avait été confié à l'enseignement de Nicolas Bertin, brossueur de grandes scènes religieuses, ayant titre d'adjoint à recteur à l'Académie, mais qui lui avait montré à manier le pinceau « avec une dissipation outrée » : ainsi fait-il l'aveu d'avoir procédé à ses débuts. Le passage de Tocqué dans cet atelier est un fait acquis, et l'abbé de Fontenai, s'il n'en parle pas dans sa notice sur notre peintre, le signale cependant dans celle qu'il consacre à Nicolas Bertin. Mais voici une assertion de l'abbé qui a son importance : le jeune apprenti « ayant donné en peu de temps les plus belles espérances, et chacun s'intéressant à ses progrès, Nattier le mit au nombre de ses élèves ». Ainsi, de la compagne de notre portraitiste, de la fille même de Nattier, de qui le biographe tient son dire, il nous vient l'affirmation, contraire à ce qu'on avait supposé jusqu'à présent, que ce n'est pas seulement vers le milieu de sa carrière qu'il a pu considérer à l'œuvre un si brillant modèle, mais bien dès ses années de formation, le maître par exemple ayant dans les

trente-cinq ans, âge de son admission à l'Académie, et le disciple dans les vingt-deux ans. Il ne faudrait donc pas se fonder sur la conformité d'arrangement et de facture de certaines de ses toiles avec



PORTRAIT DE NATTIER, PAR L. TOCQUÉ

(Académie des Beaux-Arts de Copenhague.)

la manière de son beau-père, pour reporter leur exécution à une période avancée de son existence, ni attribuer à son mariage les modifications qu'il a pu introduire dans sa méthode, à mi-chemin de sa carrière. Il y a eu de l'un à l'autre des rapports de professeur

à élève, et non une influence survenue tardivement à la suite de leur alliance domestique.

Malgré les promesses de ses débuts, il n'apporta pas toujours une ardeur égale au travail, car « il était né, paraît-il, avec une pente violente vers les plaisirs », ce qui n'est pas contredit, sur son portrait, par son air de joli homme, sa tournure d'homme à bonnes fortunes¹. Il résulta de là une insuffisance d'études qui lui ôta, dit-il, tout espoir de succès dans le genre historique; c'est pourquoi il prit le parti de s'en tenir à la spécialité du portrait.

Mais, même ainsi réduit dans son ambition, il ne conquérait qu'à trente-cinq ans le grade d'« agréé » à l'Académie, alors qu'Aved, par exemple, qui l'obtenait la même année que lui, n'avait pas encore dépassé la trentaine. L'œuvre sur laquelle on l'avait admis consistait en la peinture d'un certain M. de Moras, maître des requêtes, représenté au milieu des siens. C'était prouver au moyen d'un tableau de réunion familiale qu'il n'était pas fermé aux lois de la composition et savait, tout comme un autre, embrasser une toile d'ensemble; peut-être l'allégorie jouait-elle un rôle dans ce portrait comme dans celui de la famille de M. de la Motte, trésorier de France, que Nattier avait présenté à l'assemblée quelque temps après son admission.

Une des premières toiles qu'on connaisse de notre peintre, du moins par la gravure, qui est une des plus réussies de Georges Wille, va nous donner un avant-goût de sa manière; c'est la jolie image de son ami Massé, buriniste et miniaturiste, qui lui-même, dans son testament², la fait remonter jusqu'à la date de 1734. Si on ajoute à la planche ce que nous dit le testament « du beau ton de couleur » du tableau, de « l'exécution aussi facile qu'intelligente et légère, qui le faisait regarder par les artistes comme une des plus précieuses productions de son illustre ami », on a déjà presque tout Louis Tocqué, non sans doute dans ses heures d'approfondissement et de solidité, puisqu'il a de ces heures aussi, mais dans ce qui paraît avoir été sa forme la plus courante : aimable élégance, doux modelé,

1. Peut-être bien Tocqué, quant à cet agrément extérieur, avait-il, comme l'on dit, de qui tenir; « son père », nous apprend l'abbé, « avait épousé une demoiselle Ticquet, famille dont le nom et les malheurs ont été assez connus » : notre artiste ne se trouverait-il pas par là être le petit-fils de cette mondaine de la fin du xvii^e siècle, femme de magistrat, dont le procès criminel qui amena tout Paris, a été récemment évoqué dans les journaux ?

2. Publié dans l'ouvrage de M. E. Campardon : *Un artiste oublié, J.-B. Massé, peintre de Louis XV*, Paris, 1880, in-16.

belles et souples étoffes, et cette disposition, assez fréquente dans ses œuvres, du corps de profil sous un visage tourné de face, qui lui permettait un plus noble étalage du riche habit à la française. Du reste, il s'agissait là d'un modèle tout à fait à son image¹, comme lui bien



PORTRAIT DE J.-B. MASSÉ, PAR TOCQUÉ, GRAVURE DE J. G. WILLE

fait de sa personne et prenant d'elle un soin extrême, « qui cherchait sur toutes choses », au dire de Cochin, « le sentiment et la délicatesse », enfin, ajoute celui-ci, « qui toute sa vie devait sacrifier aux grâces² » ; c'était donc le cas d'y sacrifier aussi sur le tableau. Comme Massé

1. « Intimement lié avec Massé et Boucher, M. Tocqué avait l'extérieur de l'un et dans les plaisirs le goût de l'autre. » (Abbé de Fontenai.)

2. Campardon, ouvr. cité.

appartenait à une famille d'orfèvres et avait même son domicile sur la place Dauphine, dans le plein centre de ce commerce, il contribua à établir le renom de son ami dans la corporation, dont plusieurs membres connus, comme les sieurs Pitre, Babot, Baillon, demandèrent à Tocqué de peindre leur portrait¹; le fils de l'un d'eux devait même un jour solliciter la main de son unique fille, qui, en devenant M^{me} Martinot, prendrait un nom fameux dans l'horlogerie française. Son art brillant, chatoyant, épris des dorures et des beaux tissages, entendu aux affiquets des femmes, à tous les raffinements d'une toilette, était bien fait pour agréer à ce milieu de subtils artisans, où d'ailleurs, de son côté, il ne pouvait que perfectionner et enrichir un goût appelé à s'exercer bientôt autour d'une image de reine. Notons en passant ce détail : c'est que, l'année même où était exécuté son portrait de Massé, il prenait part, dans la matinée de la Fête-Dieu, à l'Exposition de la Jeunesse sur la place Dauphine; on est donc en droit de supposer qu'une des deux toiles qu'il y avait fait accrocher était justement l'effigie de son ami, qui, au demeurant, aurait pu, de sa fenêtre, surveiller l'opinion des amateurs. En tout cas, en 1737, quand s'inaugura la reprise des expositions du Louvre, une aussi solennelle circonstance ne fut pas jugée par le peintre supérieure au mérite de la toile, laquelle se trouve ainsi avoir fait partie de son premier envoi aux Salons.

Des appuis précieux l'aidaient en même temps à étendre sa réputation. Paul Mantz signale une épître de Piron, datée de 1733, où le poète raconte sa visite à Tocqué dans l'atelier que celui-ci possédait au Marais, et sa surprise d'y avoir découvert un portrait ébauché du comte de Livry, son protecteur. Ce comte de Livry et son fils entretenaient avec Wille un commerce presque amical où notre peintre devait avoir sa part, car il était avec Massé des familiers du buriniste allemand, et nous verrons qu'il fit aux deux seigneurs leur portrait; il fit également celui de Piron², qui, de son côté, composa en l'honneur de Massé le sixain destiné à accompagner son image au-dessous de la gravure de Wille. D'autres relations, dont notre peintre tirera dans la suite les plus grands avantages, prirent aussi naissance dans ce sympathique atelier, qui comptait, des amitiés dans toute

1. Ces peintures figurèrent aux Salons de 1738 et 1746. Ajoutons l'image d'un neveu de Massé, demeuré orfèvre, laquelle est mentionnée dans le testament du miniaturiste et qui est sans doute celle que Tocqué a exposée en 1739, avec la simple dénomination, au livret, de « *Portrait de M. Massé* », tandis que l'effigie du miniaturiste était désignée avec son titre de membre de l'Académie royale.

2. Ce portrait a été lithographié par J.-A. Planson.



PORTRAIT DE LOUIS GALLOCHE, PAR TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

l'Europe et où se pratiquaient à l'allemande les plus simples vertus de la famille.

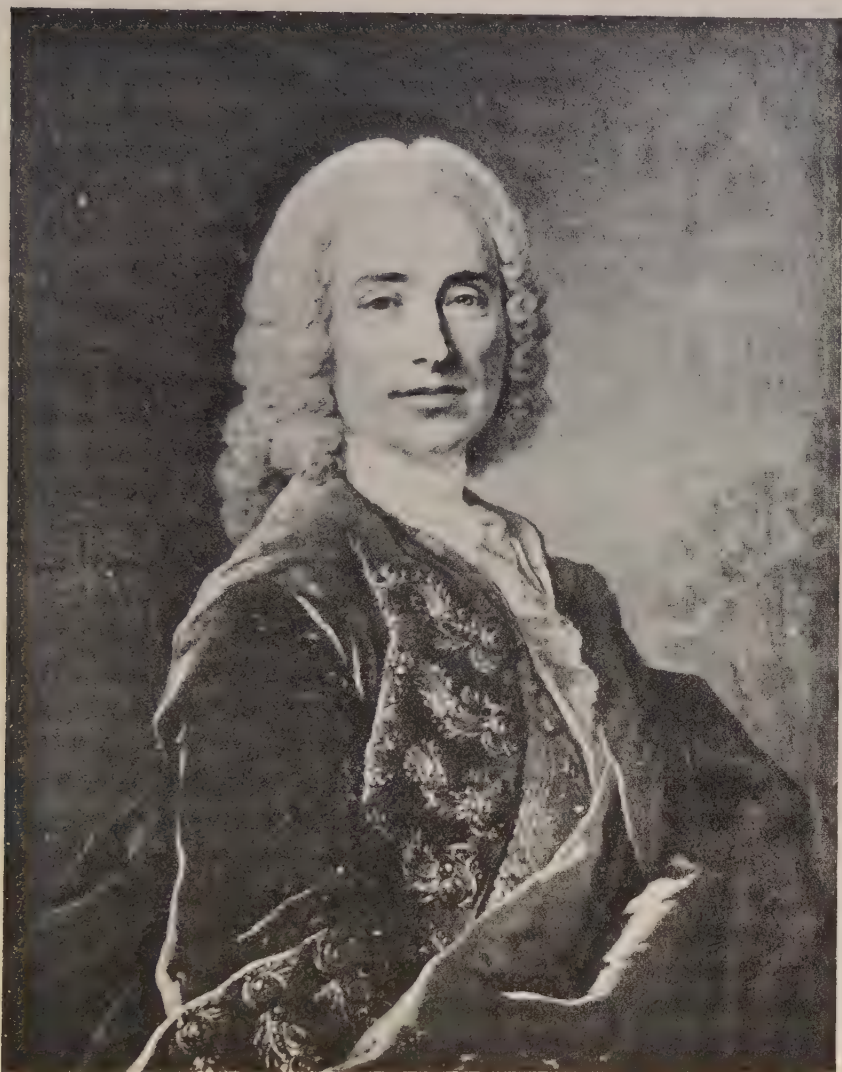
Quand on en est à déterminer le caractère des talents dans le voisinage encore de leur point de départ, les morceaux de réception à l'Académie royale sont d'un intérêt souvent précieux. Tocqué se servit de cette occasion pour donner témoignage de qualités de sérieux et de pénétration. Les deux toiles qu'il soumit au jugement de l'assemblée, au mois de janvier de 1734, représentaient le sculpteur Lemoyne et le peintre Galloche. Le premier modèle était d'une particulière laideur de traits qui n'avait pas intimidé le copiste ; au contraire, qui l'avait dû sans doute au plus haut point intéresser ; avec Galloche il avait réalisé on peut dire un véritable chef-d'œuvre, tant il avait su transcrire en toute fidélité cette complexion épuisée de sexagénaire, aux chairs, comme les précise si justement Paul Mantz, qui se décolorent par places, qui s'amollissent, aux mains devenues de pâleur diaphane ; en sorte qu'il n'y a guère à l'époque de comparable à ce portrait, du moins pour sa subtile saveur de réalité, que la saisissante peinture que la personne du vieux Mignard avait inspirée à Rigaud ; sûrement Tocqué, en la voyant dans la salle des séances où elle était exposée à l'Académie, l'avait maintes fois interrogée, et ce n'est pas sans raison qu'il en proclame très haut les mérites au cours de sa conférence.

Une tendance se précise à travers le décorum même de ces deux officielles figurations. L'expression y a été dépouillée de cette superbe qu'elle prenait sous la haute perruque, de cette sorte d'accent tragique que parfois leur mâle fierté imprimait aux traits des grands. Louis Tocqué va nous transmettre des visages mieux à notre niveau de spectateurs ; en se restreignant au mode moyen, il lui sera loisible de n'en pousser qu'avec plus de perspicacité sa pointe d'analyse.

En sa manière de peindre il se montre, toutefois, d'abord des moins indépendants. Il avait, sur les conseils de Nattier, commencé par copier beaucoup les maîtres — l'abbé de Fontenai cite les noms de van Dyck, Rembrandt, Santerre, Grimoux, Rigaud et Largillière — et par fréquenter les cabinets renommés d'amateurs. Mais deux principales figures avaient présidé à la formation de son talent : Rigaud et Largillière.

S'il sait, comme il en fait la recommandation, « donner même à des étoffes simples air de parure et de dignité », c'est à leur exemple qu'il le doit. Rigaud est un de ceux qui, entre autres choses, lui avaient le mieux fait sentir, dit-il lui-même, « le mérite de ce fini

mâle qui sait placer la touche à propos ». Quand il raffinera, ce sera beaucoup d'après les données de ces deux somptueux maîtres. Il a plutôt — pour emprunter des termes à l'hommage qu'il leur



PORTRAIT DU MARQUIS DE LUCKER, PAR TOCQUÉ

(Musée d'Orléans.)

décerne — « le solide raisonnement » du premier que « le don d'enthousiasme » de l'autre ; cependant son art diaphane, léger, joliment étoffé, finement éclairé, est le plus souvent comme du Largillière où ont été abaissés d'un degré, en même temps que la superbe

de la perruque, le vent dans le drapé, l'expression dans le regard. Tout un passage de sa conférence consacré à l'observation des reflets (« des reflets qui servent à unir les choses — à les mettre sur plan — à leur donner le relief qu'elles doivent avoir — à jeter cette variété douce qui fournit le bel accord... ») dénonce bien l'œil qui, dès l'origine, s'était affiné par l'analyse de cette peinture, particulièrement experte à projeter des nuances sur les mains et à les y dégrader et confondre; c'est comme un corollaire aux théories que le conférencier Oudry avait exposées, l'année précédente, en évoquant le savoureux enseignement de son maître. Ajoutons que, par contre, il y a des Largillière qui, ôtée surtout la solennelle coiffure — témoin le *Voltaire à vingt-quatre ans* du Musée Carnavalet, — offrent presque la finesse habituelle à Tocqué.

Ne nous arrêtons pas trop devant la toile du Louvre où notre artiste a figuré, en 1738, le jeune dauphin Louis dans son cabinet d'étude, la première, semble-t-il, où son talent ait été mis à contribution par le monde de la Cour¹; c'est l'œuvre d'un homme de goût et de réflexion, mais qui apparaît plutôt reliée aux conventionnelles productions de ce genre dues à Alexis-Simon Belle, qu'elle n'annonce les pimpants adolescents de François-Hubert Drouais². L'art, de plus, ne s'y montre encore que simplement attentif au ton local, sans recherche de nuances, sans complexité.

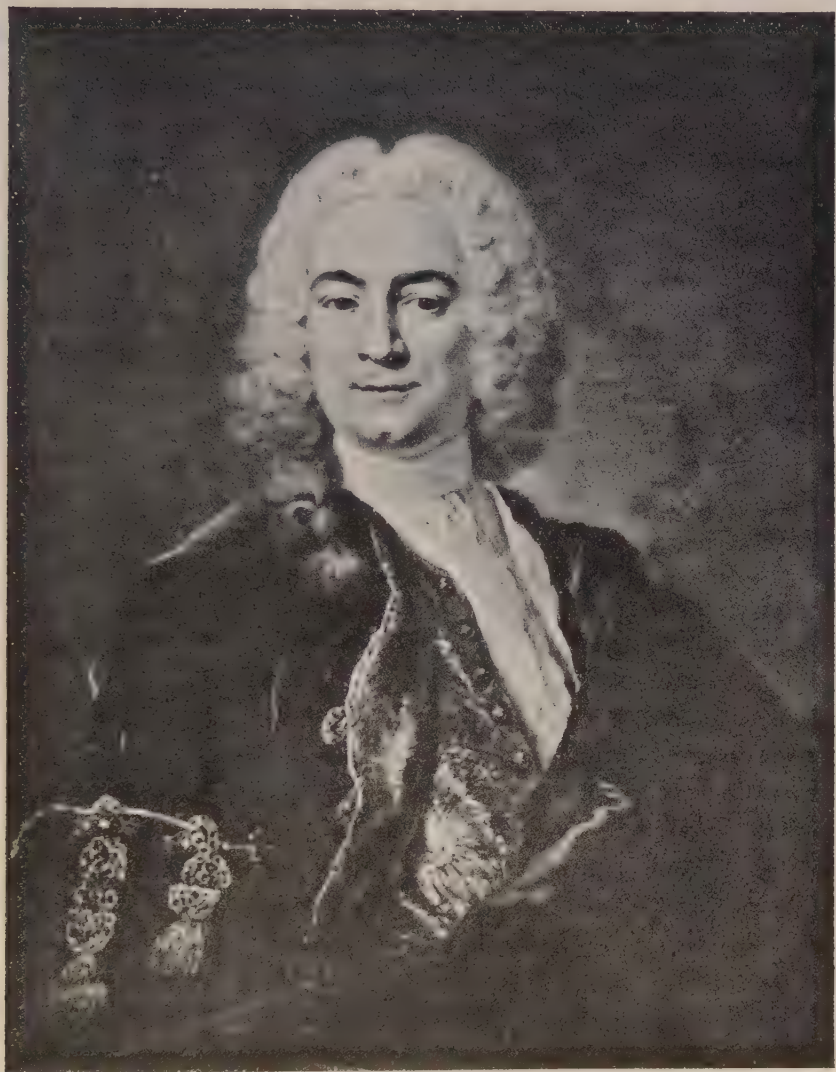
Dans la solennelle effigie de Marie Leczinska, que Tocqué exécute ensuite à la prière du dauphin³, le sens exquis dont il fait preuve ne nous mènera pas encore jusqu'au bout de sa subtilité : éclairage serein, mais prudemment uniforme; coloris riant, mais assez indifférent en dépit du prodige de la robe à ramages. Là toutefois est bien assigné le rôle de notre peintre parmi les portraitistes de son temps, bien déterminée la particularité de son esprit. A Tocqué convient non la jeunesse capricieuse de « Mesdames » à travestir, non la beauté des favorites à exalter, mais le naturel tempéré et de fin bon sens de la Reine à retracer en toute conscience. Des trois peintres devant lesquels Marie Leczinska posa vers le milieu de son

1. Sans que cependant la commande de ce tableau ni celle du portrait suivant lui fussent encore venues de la Direction des Bâtiments. (Cf. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi, 1709-1792*, Paris, 1900.)

2. Notons toutefois de Tocqué cette toile du Salon de 1745 qui semble avoir été conçue tout à fait dans la manière de Drouais : *Portrait du frère de M^{lle} Bourlon, assis par terre près d'un treillage, jouant avec des colimaçons*.

3. Engerand, ouvr. cité.

règne (on sait que Carle Vanloo dut se contenter de travailler d'après le pastel de La Tour) on voit le pastelliste impitoyable dans le trait d'attaque, quitte à le fondre ensuite dans la finesse du regard

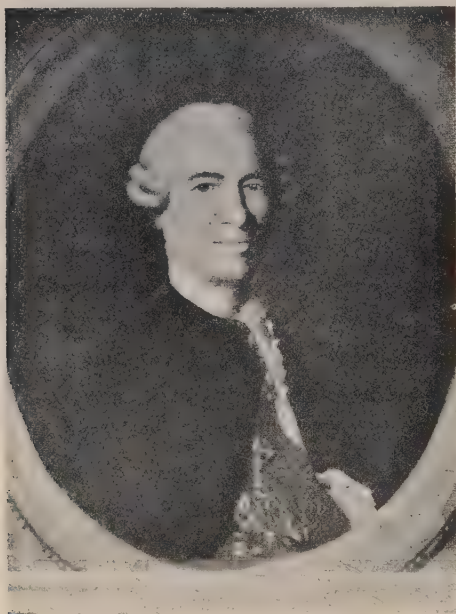


PORTRAIT D'HOMME, PAR TOCQUÉ

(Musée de Dijon.)

et du sourire, Nattier effleurant tout juste l'auguste visage mais s'attachant à le tremper dans des fluidités de modelé, — tandis que Tocqué laisse deviner, rien que dans le posé de la touche, comme plus de réserve et d'application respectueuses.

Son tempérament réfléchi ne sera guère apte, en effet, aux allègres souplesses de la fantaisie. Si on le voit, dans un portrait de femme du Musée Carnavalet, sacrifier à la manière enguirlandée de François Coppel; si, par ce qu'en laisse entendre, aux livrets des Salons, l'énoncé de certains de ses envois, on le voit sacrifier aussi, à l'instar de Nattier, au brillant caprice des transpositions mythologiques (*M^{me} Fumeron en Muse, avec les attributs de la musique*, Salon de 1742, — *M^{lle} Bourdon la jeune, tenant une flèche*, Salon de 1745¹), le



POTRAIT D'HOMME, PAR TOCQUÉ

(Musée de Grenoble.)

cas avec lui n'a pu être que passer. « La peinture », déclare-t-il, « nécessite un raisonnement continu »; « il faut regarder la nature avec cette tranquillité nécessaire qui fait découvrir les beautés »; il est artiste « à vouloir se rendre compte des plus petites choses, pour se mettre en état d'en rendre compte aux autres ». A cet égard, sa figuration du *Duc de Chartres jetant du pain aux cygnes d'un bassin* (Salon de 1755) devait témoigner d'une piquante diversité de notations. Si nous avons donc affaire à une intelligence sagement docile aux devanciers, elle ne se

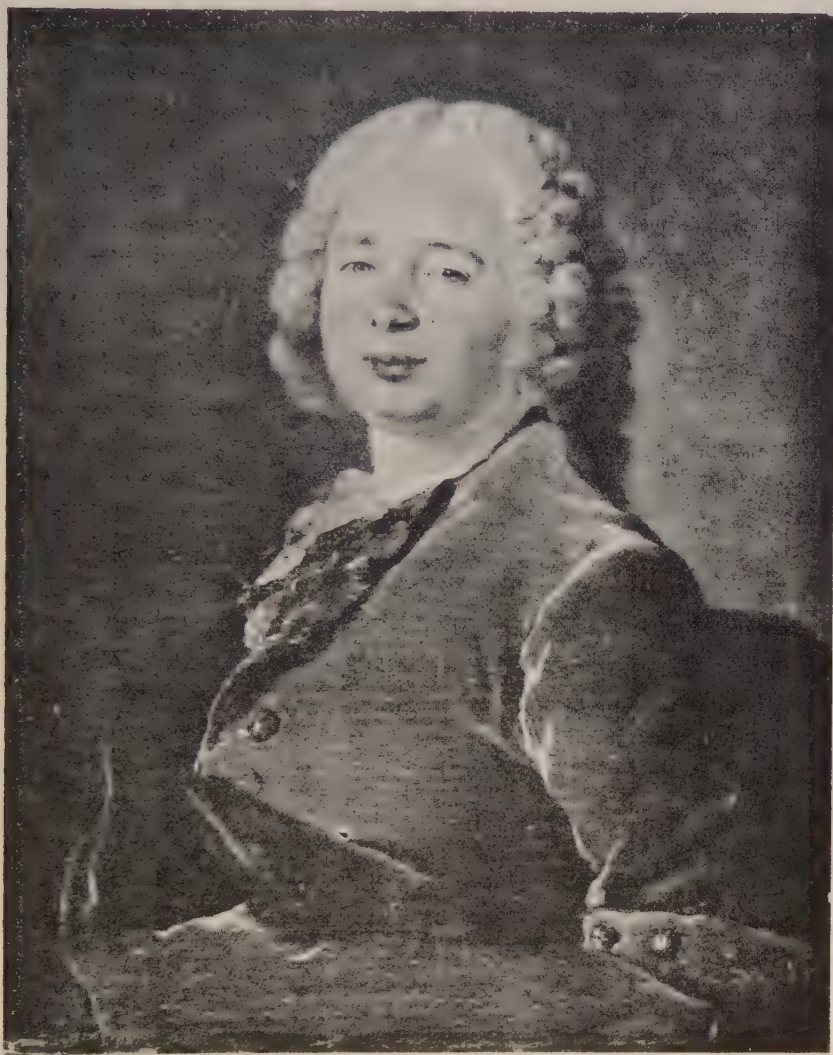
prive pas pour cela d'allier à leur enseignement une certaine liberté d'observation. La conférence va nous aider, du reste, à dégager tout à fait les traits du peintre, en nous initiant à ce qui a constitué son expérience personnelle, et par là même nous acheminer vers l'épanouissement de son talent.

*
* *

Tocqué s'étend assez longuement sur la soumission que le portraitiste doit à la réalité du modèle. Il tient pour qu'un portrait soit véri-

1. Le *Dictionnaire pittoresque* d'Hébert, 1766 (t. I, p. 184-148), relève deux Tocqué dans la collection Lalive de Jully, dont l'un représentant *Une personne en*

dique en toutes ses parties, et même, vis-à-vis des femmes, n'hésite pas à maintenir ses principes. Bien que l'exactitude des mains ne fût pas alors une chose jugée indispensable, qu'il fût du reste difficile d'en



PORTRAIT D'HOMME, PAR TOCQUÉ

(Musée de Nancy.)

obtenir la pose de l'original en personne, Tocqué, souvent réduit lui-même à emprunter à Largillière certaine recette commode qui leur

Diane; l'autre, portrait d'*Un homme en chasseur*, devait être l'image du maître du logis, ainsi figuré par notre peintre au Salon de 1731.

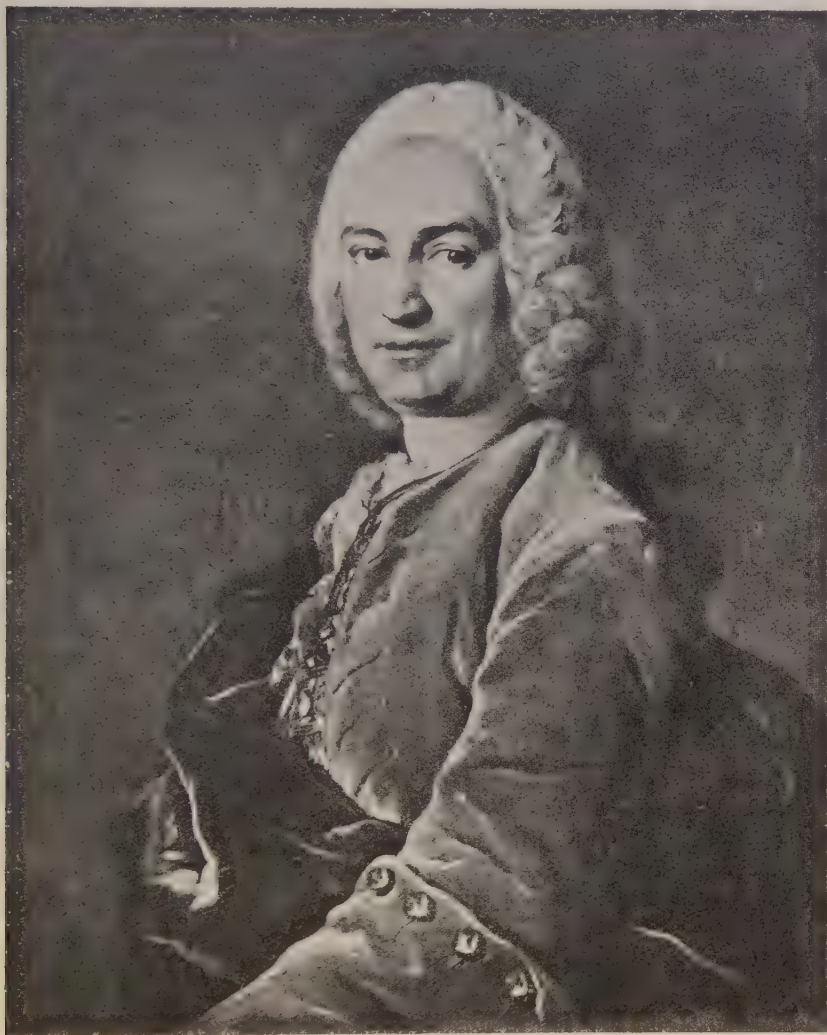
prête du moins noblesse de forme et de maintien, se rend très bien compte de leur intérêt expressif et, comme il l'a prouvé par sa belle représentation de Galloche, n'ignore pas dans quelle mesure elles peuvent concourir « à donner une idée de l'intérieur des gens ». Il faut le voir déplorer le peu de penchant de ses contemporains pour « l'aimable simplicité ». Il est à observer que, pourtant, lorsque cette simplicité faisait apparition sur quelque toile du Salon, peut-être commençait-on par de la surprise, mais on était bientôt conquis : nous en avons un témoignage dans l'accueil que trouvaient les réalités parfois pesantes du portraitiste Aved et surtout la délicate bonhomie de Chardin. Aved et Tocqué, chacun dans son genre, eurent, à ce point de vue, de communes tendances. Sans doute il arrivera à notre peintre d'adjoindre à ses figures l'apparat d'une draperie, dont s'accommode fort bien du reste le bel air de certaines, — du *Marquis de Lucker*, à Orléans, par exemple, ou de l'élégant anonyme du musée de Dijon, — mais qui, à la vérité, avec d'autres modèles plus caractérisés fera si peu corps (au Louvre, l'homme à l'habit gris de fer), qu'on le sent c'en est fait de ce noble accessoire. Déjà ses deux morceaux de réception nous ont fait voir comment il s'était attaché à faire prédominer l'accent de la réalité même parmi l'enflure des étoffes, inévitable alors dans le genre du tableau officiel ; il faut le surprendre dans la suite, presque ou tout à fait libéré d'elles, devant cette figure d'homme du musée de Grenoble que nous reproduisons, devant la corpulence de l'abbé Desfontaines, de qui la soutane se tend à éclater, de qui la face se dilate dans la satisfaction du bon trait décoché¹.

Le sujet y prêtant, en consciencieux praticien qu'il est et alors tout au plaisir de peindre, c'est un régal pour lui que la contexture d'une carnation. Voyez-le indiquer comment « de sa brosse il faut fouiller les muscles et les découvrir adroitement pour les faire adroitement passer dans les parties charnues », et en même temps faire cette déclaration qui eût réjoui le bon Chardin : « qu'il faut un sentiment dans la brosse ! » Ce qu'il entend par là, un exquis morceau comme le portrait qu'il donnera de son beau-père, certes le dit assez ; tel y sera l'accent du modelé, que le peintre, cette fois, semblera doublé d'un statuaire, comme si, entre tant de maîtres à qui il a demandé de le conduire à la perfection, il se serait un moment mis aussi à l'école de Pajou. Loin de lui, cependant, le

1. Portrait gravé par J.-F. Schmidt.

soupçon de virtuosité affectée ! Cela atteste seulement ce qui se cache souvent de plénitude et de solidité derrière les transparences, le brillant aspect de ses carnations.

Son coloris surtout est soucieux de nuances, « de cette infinité



PORTRAIT D'HOMME, PAR TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

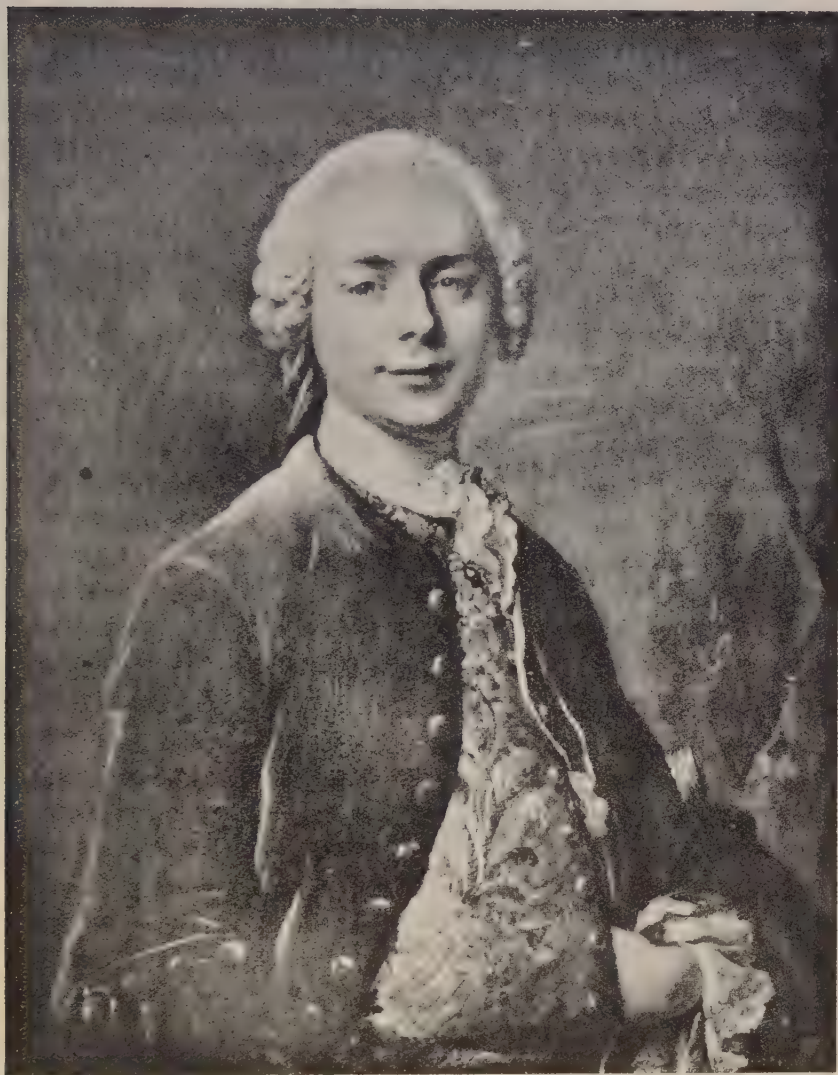
de nuances délicates », confiait-il à Lafont de Saint-Yenne, qui donnent « la mollesse et la vie aux chairs, surtout à celles du visage qui échappent quand on croit les tenir ». Quelquefois, c'est à la mobilité de la touche qu'il fait appel ; « la touche seule », énonce-t-il,

« permet de saisir l'esprit de la nature, de la rendre dans son brillant... On aime à s'approcher des tableaux bien touchés » ; on pourrait citer, à Versailles, son portrait du *Marquis de Matignon*, dont le modelé se trouve résulter d'un jeu très délicat du pinceau. Il a ailleurs des tons de rose estompés d'argent et dégagés de toute opacité d'ombres, des suavités, qui ne sont pas celles de Nattier, bien qu'il les imite parfois (le *Marquis de Marigny*, à Versailles), non peut-être sans s'y affadir. Certaines diaphanéités lui sont vraiment particulières, surtout mis en présence d'un tendre incarnat féminin, et aux fois aussi où le thème prête à quelque raffinement : ainsi l'acteur Jelyotte, dans une peinture glorificatrice exécutée à l'occasion de sa retraite, et surtout les doigts que ce personnage appose aux cordes du luth dont son chant s'accompagne. Ailleurs encore, il semblerait que, sans peut-être l'avoir jamais pratiqué, le pastel, en pleine floraison à son époque, s'interpose dans sa vision, et qu'il veuille transporter les effets particuliers à cet art dans la peinture à l'huile : on le dirait, à la volatilité d'aspect qu'il prête à certains masques d'hommes, comme le supposé *Dumarsais* de la salle La Caze, ou les élégants messieurs des musées de Dijon et de Nancy.

Or, au Salon de 1748, voici que, chose inattendue chez Tocqué, quelqu'un trouve à lui reprocher la mise en œuvre de tons noirs¹. Il s'agit du grand portrait, aujourd'hui à Versailles, de Marie-Thérèse d'Espagne, fille de Philippe IV, celle qui fut la première dauphine, celle que le dauphin continuait à pleurer le jour même de ses secondes épousailles avec la toute sensible, la presque enfant Marie-Josèphe de Saxe. La belle toile a été conçue dans le même esprit d'apparat que le portrait de Marie Leczinska, mais une clarté de demi-jour remplace ici la sereine lumière qui baignait l'image de la reine. Le caractère posthume du tableau pourrait, à la rigueur, suffire à donner de cela une explication ; mais n'y en a-t-il pas une autre dans certaines recherches auxquelles, vers cette époque, notre artiste semble s'être attaché ? Plus il avance, en effet, dans sa carrière, plus il paraît se complaire à de tels raffinements. C'est à ce point, que, en 1753, dans sa figuration de *M^{me} Danger*, la facture a perdu toute apparence de matérialité, pour un accord infiniment précieux, à travers des pénombres voulues et à l'occasion de plissements d'étoffes exprès multipliés, de nuances qui s'entrejouent, et de diaphanéités. Des gris assourdis, des roses passés, aux tons du

1. *Lettre sur la peinture*, 1748, p. 117.

mantélet, qui ondule à la manière de drapés de Rigaud, comme des dégradés de pétales; en un mot « ni de ces clairs trop vifs, ni de ces



PORTRAIT DE GRESSET, PAR TOCQUÉ

(Musée de Versailles.)

teintes trop brunes, ni de ces ombres trop noires » qu'il redoutait, dit-il, de voir apparaître quand, par emploi d'un procédé qui lui était cher, à la tombée de la nuit, à ces moments où les objets se dégradent et se massent au mieux, il s'avisait de confronter sa peinture avec le naturel, — mais bien « ces mêmes lumières douces qui,

à ces heures, dans la nature s'étendent imperceptiblement », et qu'il avait pris souci de retrouver sur ses toiles une fois qu'elles étaient terminées¹.

*
* *

Il fallait que ce fût l'esprit fraîchement rempli de ces observations qu'il composa sa conférence, et peut-être pressé par le désir de les communiquer, car nous avons vu qu'il en faisait part aussi au critique Lafont de Saint-Yenne. Cette conférence fut pour lui, à n'en pas douter, un événement important dans sa carrière et en vint marquer comme l'apogée².

Nous sommes en 1750. Il y a à peine trois années, il a épousé la fille aînée de Nattier, l'intelligente Marie-Catherine, le futur premier biographe de son père, et je soupçonne fort le discours d'être le produit d'une collaboration entre les deux époux, et la jeune femme — qui nous a laissé dans le récit de la vie paternelle un appréciable spécimen de son style — d'avoir donné tournure aux idées du mari. Tocqué était alors un homme au delà de la cinquantaine, mais à paraître, durant qu'il discourait, joli encore d'arrangement, de manières, surtout considérée l'image, séduisante en dépit des aveux de l'âge avancé, laissée de lui par son beau-père. Des avis émanaient de ses lèvres en conformité parfaite avec ce qu'annonçait sa personne : « Recherchez », disait-il, « l'amitié de ceux qui joignent le grand usage du monde à la pureté des mœurs. Acquérez avec eux ce ton si nécessaire pour être admis dans la bonne compagnie. La bonne compagnie seule peut vous mettre en état d'exprimer vivement, noblement et avec délicatesse les passions de l'âme, si difficiles à bien rendre en peinture... » Dès son début, n'avait-il pas déclaré que le grand bienfait dont il était redevable envers l'art, c'était de l'avoir mis à portée de cette bonne compagnie?

1. Voilà donc à quelles préoccupations nous devons sans doute cette pâleur d'argent du délicieux *Gresset* du musée de Versailles, qui ainsi, dans l'œuvre de Tocqué, vient faire contraste à l'antérieure effigie de Piron, toute franche et montée en couleur, — comme M^{me} Danger fait contraste, vraisemblablement, à une certaine M^{me} Têrisse dont on avait dit merveille au Salon de 1747.

2. Eut-il toute l'assistance sur laquelle il pouvait compter? Non, semble-t-il, car à cet entretien du portraitiste sur son art propre, aucun, pour ainsi dire, n'était présent des plus signalés praticiens du genre; les noms de La Tour, de Perroneau, d'Aved ne se lisent pas, à la date du jour, au registre des séances, excepté toutefois celui de Nattier, qui était venu pour entendre son gendre.



PORTRAIT DE MARIE-THÉRÈSE D'ESPAGNE, PREMIÈRE DAUPHINE, PAR TOCQUE
(Musée de Versailles.)

Il avait acquis certainement, à la fréquenter, une grande aptitude à figurer les grands. Ses envois aux Salons donnent une idée de la série des seigneurs qui durent défiler dans les ateliers successifs occupés par lui aux rues des Deux-Portes, Neuve-Saint-Eustache, de Cléry, et Saint-Honoré, avant qu'il obtint un logement au Louvre.

Nous avons noté ses relations avec les de Livry; il fut l'iconographe de presque toute la famille, non seulement du père et du fils, mais encore de la belle-fille, de Nicolas de Livry évêque de Callinique; et sans doute dut-il au fils, premier commis de M. de Saint-Florentin, la commande du solennel portrait que le marquis fit faire de sa personne pour le donner à la ville de Marseille, qui le conserve encore dans son musée. Qu'il peignît ces clients de marque assis à leur bureau, une lettre à la main, ou debout tenant leur chapeau, ou encore en costume de chasse (comme il fit pour le président au présidial de Chartres Villemin, le conservateur des hypothèques Mirey¹ et Lative de Jully), qu'il apportât tout son soin, toute sa dextérité au rendu des dentelles, broderies, chamarrures, toujours il s'attachait à rendre saisissable sous la noblesse de leur attitude leur contenance caractéristique; à cet effet, nous apprend-il, il les considérait surtout quand ils paraissaient en public, et cela se sent bien, à Versailles, au port de Lenormant de Tournehem, au Louvre à celui de certain seigneur à gilet rouge. Rarement aussi manquait-il de détendre un peu leur maintien par un rien de libre allure, soit qu'il leur fit glisser familièrement la main dans la poche de la culotte, sous le gilet brodé, soit — et avec une fantaisie alors toute charmante, un alerte parti pris de pastelliste — rejeter d'un mouvement de tête, par-devant l'épaule, le catogan de la perruque (à Dijon le *Portrait d'inconnu*, à Versailles celui de *Mahé de la Bourdonnais*) sans que pour cela fût le moins compromise la noblesse du port, — au contraire, puisque, survivant au sans-façon du geste, celle-ci n'en paraissait que plus inhérente au naturel du personnage. Il arrive parfois à tout ce luxe qu'il a été tenu de faire briller dans le costume, aux banalités des attitudes qui lui ont été imposées par la convention, de nous masquer l'intérêt individuel du sujet; mais ce n'est là le plus souvent qu'une première impression : malgré les dorures, velours à faire illusion qui habillent M. de Saint-Florentin assis dans son cabinet, un non moindre souci d'exactitude finit par se découvrir dans le flasque tissu des chairs et dans on ne sait

1. Le portrait de M. Mirey et celui de sa femme font partie de la collection de M. Édouard Kann. Nous donnons la reproduction du second portrait.

quelle molle rondeur des jambes de cet important personnage, distributeur, s'il en fut, de lettres de cachet.

Avec les femmes le respect de la vérité dans l'exécution de leur



PORTRAIT DE M^{me} DANGER, PAR TOCQUÉ

(Musée du Louvre.)

portrait n'est pas de pratique toujours aisée ; toutes ne sont pas, par exemple, comme cette M^{me} Térissé qui avait accepté de Tocqué d'être figurée « avec la bienséance d'un ajustement conforme à son âge », quand « tant d'autres », comme les lui opposait Lafont de Saint-

Yenne, « n'étant ni jeunes ni jolies, se font représenter avec les galants attributs de la jeunesse et en pompons de couleur ». Tocqué, au demeurant, ne paraît pas avoir recherché les beautés à peindre ; les morbidesses de son beau-père y convenaient mieux. Mais interpréter un modèle de femme plus défini que séducteur, le saisir dans ses attitudes, ses gestes, ses fonctions de mondanité, ici les mains dans son manchon, quasi prêt à partir en ville (*M^{me} Térisset*), là en une bergère, assis — on admirait avec quelle légèreté, comme dans un mouvement d'accueil fait à une visite annoncée — (*Feu M^{me} *** en mantelet blanc, appuyée sur un oreiller, Salon de 1755*), ou sur un sofa, les doigts occupés, selon la mode du jour, à tortiller des nœuds le long d'un fil (*M^{me} Danger*), voilà son triomphe aux expositions.

Le Louvre a eu la chance d'entrer, il y a quelques années, en possession de ce dernier portrait, qui fut un des plus vantés au Salon de 1753. L'extraordinaire raffinement apporté à sa facture n'a pas détourné de l'observation physique et morale du modèle, à qui même le peintre n'a rien voulu atténuer de la mollesse déjà accusée de ses traits. Nous sommes introduits en la présence de cette dame au moment précis où, sous l'empire de la réflexion plus intense, sa main laisse en suspens une de ces occupations à la mode dont la parfaite inanité fait du moins lâcher bride aux idées. Tandis que ses doigts meuvent la bobine et échelonnent des nœuds le long du cordelet de soie, que se noue-t-il, ne se dénoue-t-il pas derrière ce front où s'est éteinte la jeunesse, et qui n'abrite plus guère d'illusions, à en juger par la brune prune tout au juste niveau des choses. L'opulence règne ici, mais aussi sa desséchante atmosphère. Le maître du logis, fermier général, a son nom qui traîne sur les registres de la police des mœurs¹, et les *Mémoires secrets* nous le montreront, nous le résumeront, pour mieux dire, à la veille de sa mort, « étendu sur sa chaise longue dans une robe de chambre à fleurs d'or, jouant à la bouillotte et parlant filles..., répétant qu'il veut s'en aller gaîment² ».

La merveilleuse copie, se dit-on tout de suite, Tocqué eût exécutée de la robe de chambre à fleurs d'or ! Il avait eu, en tout cas, à peindre le personnage, quelques années avant son épouse : il l'avait figuré assis et ayant à côté de lui sa petite levrette posée sur un fauteuil, et c'est un tableau qu'il serait bien intéressant de retrouver ; il apporterait un curieux commentaire au portrait de Madame,

1. Gaston Capon, *Les Maisons closes au XVIII^e siècle*, Paris, 1903.

2. 9 mars 1777.



L. Tocqué pinx.

PORTRAIT DE MADAME MIREY ET DE SA FILLE

(Collection de M. Edouard Kann.)

lequel, à l'origine, pouvait bien lui faire pendant si, comme le détail en est consigné au *Journal* de Grimm, elle y avait alors près de soi son perroquet dans une cage¹.

L'usage qu'il avait des grands, joint à la distinction de ses manières, fut sans doute pour quelque chose dans le choix dont il fut l'objet quand la cour de Russie, par l'entremise du vice-chancelier de Woronsow, demanda à M^{me} de Pompadour de lui désigner un habile peintre de portraits². La même proposition, son beau-père autrefois se l'était vu adresser; c'était lors du séjour du tsar Pierre le Grand à Versailles, mais on n'avait pu le décider à entreprendre un aussi long voyage, étant encore à une époque où sa réputation avait besoin d'être affermie dans son propre pays. Tocqué, qui n'avait guère rien de plus à espérer en France du prestige de son nom et qui d'ailleurs, depuis longtemps déjà, portait le titre de conseiller à l'Académie, le seul auquel sa profession de portraitiste lui eût permis de prétendre, accepta et, sur un congé obtenu en avril 1756, put partir pour Pétersbourg. Peut-être avait on trop auguré là-bas de la flatterie d'un pinceau français, car même devant le nez écrasé, le nez camard particulier à la dynastie moscovite, qui déparait le visage de l'impératrice Élisabeth Pétrovna, Tocqué ne voulut rien rabattre de ses principes si absolus d'exactitude.

Certaines présences (surtout s'il n'obtint pas d'emmener sa femme, comme il l'avait demandé) devaient avoir leur prix pour notre expatrié : ainsi le graveur allemand Schmidt, qu'il avait pu rencontrer dans l'atelier patriarcal de Wille, était là occupé à reproduire au burin, entre autres productions récentes de son pinceau, son effigie de l'impératrice, en accordant toutefois sur la planche le léger correctif auquel, lui, s'était refusé avec obstination; peut-être

1. *Correspondance* de Grimm, éd. Maurice Tourneux (1877, t. II, p. 283). — Le tableau a dû être coupé; un ton vert qui s'aperçoit dans le haut à gauche semble subsister d'une draperie qui devait surmonter la cage. — Le ménage demeurait place Vendôme. D'autres racontars à son sujet sont consignés dans le *Journal* de Bachaumont à la date du 23 mars 1777.

2. Consulter sur les négociations qui s'ensuivirent : Marc Furey-Raynaud. *L'Engagement de Tocqué à la cour d'Elisabeth I^{ère} d'après des documents inédits*, Paris, 1903, in-8 de 16 p. — Relevons cette déclaration intéressante faite par Tocqué : qu'il « gagne annuellement à Paris 18 ou 20000 livres sans sortir de son cabinet ». Nous lisons d'autre part, dans un rapport adressé vers la même époque par Cochin au marquis de Marigny, que « Tocqué est le plus modéré des peintres de portraits de premier ordre; d'autant plus », est-il ajouté, « que, malgré ses rares talents, par une fatalité singulière, il n'a jamais eu la vogue autant que Nattier ». (Rapport publié en partie par M. de Nolhac dans son ouvrage sur Nattier, p. 120.)

aussi se trouvait-il encore à Pétersbourg quand Élisabeth, dans le dessein de réorganiser l'Académie des Beaux-Arts fondée par son père, y avait fait venir de Paris le peintre Le Lorrain pour lui en confier la direction. En tout cas la durée de son séjour en Russie ne dépassa guère la fin de l'été de 1758.

Sa rentrée se fit par le Danemark. Il s'était résolu à ce détour sur l'invitation de la cour de Copenhague, à laquelle il avait été probablement recommandé par un notable client d'autrefois, M. de Wasserschlebe, dont le portrait avait figuré au Salon. C'était le secrétaire de l'ambassade danoise à Paris, qu'il avait pu connaître encore chez Wille, s'adonnant avec le graveur à la numismatique et échangeant avec lui des pièces de leurs collections. Comme Pétersbourg, Copenhague possédait depuis quelques années son Académie des Beaux-Arts, également dirigée par un Français, le sculpteur valenciennois Joseph Saly; aussi, dès le 10 novembre, Tocqué y était admis et y prenait d'emblée rang de conseiller, non sans avoir promis de fournir dans le plus bref délai son morceau de réception¹; et peu après, l'assemblée, mise au courant des liens qui unissaient son nouveau membre au portraitiste Nattier, associait le beau-père aux honneurs décernés au gendre et lui faisait parvenir la nouvelle de sa promotion au même titre de conseiller.

Tocqué demeura dans la ville danoise l'hiver et le printemps, occupé à peindre Frédéric V et sa famille, partageant ces hautes commandes avec un artiste local du nom de Pilo, dont la vogue, paraît-il, était grande dans le pays. Il était sur la voie du retour

1. Un extrait du registre des séances nous fait assister à l'introduction de notre artiste dans l'assemblée : « Séance du vendredi 19 novembre 1758. — Monsieur le Directeur fit l'ouverture de la séance en proposant M. Tocqué, peintre en portrait, pour être reçu membre académicien. L'Académie l'a reçu unanimement par voie de scrutin, et, comme il n'avait point présenté à l'Académie de ses ouvrages, il a été résolu que cet exemple ne tirerait pas à conséquence pour l'avenir. On l'a fait entrer, sur quoi le secrétaire lut les questions ordinaires suivant la formule établie par l'Académie, auxquelles il répondit, et il prêta le serment. Monsieur Tocqué se présenta tout de suite devant Son Excellence Monsieur le Président et, après avoir été harangué par lui, il remercia l'Académie et prit séance en promettant de donner le plus tôt possible son morceau de réception à l'Académie. Monsieur le Directeur le proposa une seconde fois pour être reçu en qualité de conseiller de l'Académie, ce qui se fit sur-le-champ à l'unanimité des voix; sur quoi M. Tocqué, après avoir remercié l'Académie, prit séance. » — Cet extrait, ainsi que les autres documents relatifs au séjour de Tocqué dans le Danemark, m'a été communiqué par M. P. Johansen, l'honorable secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts de Copenhague, que je ne saurais assez remercier pour son obligeant concours.

en juin 1759, date où l'on a de lui une lettre d'adieux adressée de Hambourg à l'Académie. Wille a consigné sur ses tablettes l'arrivée du peintre dans le courant du mois suivant, et la visite que celui-ci ne tarda pas à lui faire (il lui apportait en même temps des médailles de la part de M. de Wasserschlebe) le mit en présence d'un homme « chargé », dit-il, « de richesses et d'honneurs ».

Mais il restait au membre de l'Académie danoise à acquitter ses engagements envers une compagnie qui avait montré tant d'empressement à l'agréer au milieu d'elle. Il avait été convenu qu'on accepterait de lui pour morceau de réception son propre portrait par lui-même. En janvier 1761 il n'y avait pas encore travaillé et, dans une lettre adressée à l'occasion de la nouvelle année, s'en excusait en mettant ce retard sur le compte de la maladie¹. Ce ne fut que deux ans après que l'assemblée reçut satisfaction; mais combien cet ajournement ne dut-il pas lui paraître compensé quand son directeur, en séance du 28 février, lui présenta « le portrait de M. Tocqué fait par M. Nattier et le portrait de M. Nattier fait par M. Tocqué »! Le second morceau surtout avait tous les caractères d'un vrai chef-d'œuvre, comparable, pour son merveilleux alliage de réalisme et de sensibilité, aux plus belles des effigies que des peintres nous ont laissées du visage d'un père ou d'une mère.

La carrière du peintre eut comme son couronnement dans ces témoignages flatteurs reçus de l'étranger. Au Louvre, où lui fut accordé un logement, sa vie désormais allait se prolonger dans la pénombre, presque parallèlement à celle de son beau-père, qui n'était son aîné que de dix ans et qu'il vit traîner, octogénaire hydropique, de douloureux derniers jours. En 1759, on le voit exposer au Salon un portrait du prince royal de Danemark, puis son nom cesse totalement de figurer sur les livrets. On note-ailleurs qu'ayant fait présent à ses collègues de l'Académie de France des images des surintendants des Beaux-Arts Lenormant, de Tournehem et Marigny, en remerciement il reçut de l'assemblée un tableau de Charles Coypel, *La Destruction du palais d'Armide*², et cette toile venait alors s'ajouter pour l'embellissement de son intérieur à un « grand portrait de van Dyck en cuirasse » qui avait été longtemps admiré dans le cabinet de Massé et que son ancien ami lui avait transmis en mou-

1. Lettre conservée aux Archives de l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague.

2. Les deux portraits sont à Versailles, mais le premier, nous est-il indiqué selon l'*Inventaire des comptes des Bâtiments du Roi* (p. 456-459), n'est qu'une copie d'après Tocqué, et retouchée par lui-même.

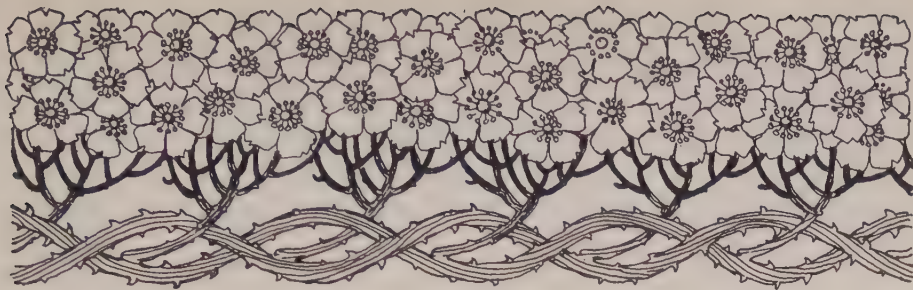
rant¹. Après avoir accompli, on ne sait au juste pour quel motif, un second voyage à Copenhague, il termina en 1772 une destinée qui, en somme, s'était toujours montrée clémente et n'avait pas été sans gloire.

« Homme médiocre », est-il en passant jeté à sa mémoire dans le *Journal* de Grimm; en tout cas, — et si Grimm avait un grief, il ne pouvait à lui-même se donner un démenti, — nullement médiocre comme artiste, mais nature tempérée de peintre, toute restreinte au domaine des nuances. L'ensemble de ses toiles, sous leur doux éclairage, laisse découvrir plus de variété de facture qu'on ne le supposerait. Il y en a six au Louvre; autant, je crois, à Versailles : chacune dénote en soi sa recherche d'exécution. S'il n'a pas l'enthousiasme du pinceau, il n'ennuie, après tout, qu'exceptionnellement par des banalités de recettes. Il continue avec docilité la technique de ses devanciers, mais il fait d'elle une application parfois si précieuse qu'à leur suite il est arrivé tout de même à se constituer quelque originalité. Il s'est sur un point délibérément détaché d'eux : c'est en faisant faire au portrait le premier pas vers la réalité familière, — mais sans jamais avoir excédé cette aimable mesure de l'esprit qui parle à l'esprit, ni manqué d'agréer par ces qualités discrètes auxquelles on pense tout de suite dès que l'on parle de Tocqué.

PROSPER DORBEC

1. Se reporter au testament de Massé dans l'ouvrage déjà cité d'E. Campardon. Ce testament nous fait connaître que le miniaturiste possédait, outre son propre portrait et celui de son neveu l'orfèvre, de la main même de Tocqué, quatre autres portraits, seulement *d'après* lui, figurant ses frère et belle-sœur, ses neveu et nièce Renouard; plus, par Nattier, ceux de son père, sa mère, son frère aîné, sa femme, ce dernier « très beau », est-il déclaré dans le testament.





COROT PEINTRE DE FIGURES

A refaire la vie de Corot, avec tels des biographes¹ qui ont regardé vivre l'homme le moins soucieux de voir recueillir ses mots et reproduire ses attitudes, on est pénétré par une impression où se mélangent la droiture, la lumière et le calme, par une sorte de bien-être qui agit longuement. Cinquante années de production égale, où l'intelligence et la sensibilité sont toujours au même degré, où la jeunesse connaît la maîtrise, où l'âge mûr garde la fraîcheur, sont expliquées par le tempérament même de l'homme, par la qualité de son humeur. Il n'est pas de moindre toile de Corot — que ce soit paysage ou figure — qui ne puisse être mieux comprise, plus aimée, après le parcours de cette existence, dont aucun besoin, aucune passion, aucune autre blessure du cœur que celles qui ne peuvent être épargnées, moins amères lorsqu'elles sont dans la logique naturelle, n'a troublé la quiétude. Car chaque œuvre, claire, bien orientée, sans hasard, et presque toujours sans fièvre, est le reflet de cette confiance générale où se complaît Corot, d'une aussi sage entente de ses propres facultés et de la vie qui réclame leur juste emploi. Elle est un instant, qu'on ne peut détacher et qui ne la contredit jamais, de la carrière la plus lucide et la plus tempérée qu'on puisse concevoir, la plus réglée et la plus assidue. Qu'il y ait à juger les figures plus que les paysages, peu importe. Corot ne modifie pas sa mentalité ou sa méthode suivant le sujet. Son âme rassurée aborde avec la même foi et avec le même plaisir les thèmes

1. Voir *L'Œuvre de Corot*, par A. Robaut et E. Moreau-Nélaton. Paris, 1904-1905, 4 vol. in-4° ill.

les plus différents. Ses mérites sont permanents et identiques, sans défaillance, sans éclipse, sans les déformations de l'habitude, dans toutes les provinces françaises et italiennes où il plante son chevalet, à l'atelier, devant le modèle. La même unité est dans son caractère et dans sa pensée, à toutes les étapes d'une belle histoire très simple et très émouvante.

Je n'entreprends pas parce que le Salon d'Automne nous montra quelques-unes de ses figures (j'imagine qu'il n'a pas dépendu du zèle des organisateurs de nous en apporter davantage) de raconter la vie de Corot. Elle s'inscrit entre ces deux dates : 1796-1875. Elle ne contient pas d'autres phases que celles que peuvent délimiter ses voyages. Elle est sans péripéties. Elle réalise ce prodige d'être à la fois dans la tradition de l'esprit national et de ne devoir rien qu'à elle-même. Mais je veux rechercher la place que les figures ont tenue dans cet vie et dans cet œuvre, avec l'importance et le sens que Corot leur attribua. Sans trop rappeler le dédain qu'elles encoururent, je puis bien faire allusion à la grande faveur qu'elles rencontrent depuis quelques années. Il en a peint un nombre considérable, à tous les moments de sa longue existence. Je n'aperçois jamais qu'il les ait tenues pour des productions négligées ou banales, ou pour de simples exercices. Il me semble fort possible qu'il les ait aimées, avec une tendresse particulière, comme on tient à une discipline par quoi l'on peut sauver le renouvellement constant de son inspiration et les qualités de sa technique. Aussi peuvent-elles, peut-être mieux que les paysages, nous aider à définir les intentions du paysagiste et les moyens qui les réalisèrent. Elles projettent, à coup sûr, une vive lumière sur la substance et sur la structure du génie de Corot et viennent chaleureusement témoigner de son émotion et de sa sincérité.

Dans le magasin de modes que tenait sa mère, marchande d'ornements fort réputée, le jeune Corot fut vite intéressé par la grâce des ouvrières et des acheteuses. Il convient qu'il ait eu là une première impression de la beauté qui se confondra, presque toujours, en lui, avec le bonheur. Cela doit agir sur toute sa vie de grandir au milieu des rubans et des fleurs et de voir tant de mines ravies par la pensée d'être jolies. Voici une vocation que rien ne contrarie, ni l'imprévoyance d'un père, ni le besoin de vivre. « Par fortune, j'avais de ma famille de la soupe et des souliers-bottes. » Th. Silvestre lui attribue ce franc propos, qui ne laisse pas d'être conforme à la vie la moins encombrée de misère réelle ou de subtilité psycho-

logique. Et c'est ainsi qu'avec une grande sécurité, on peut faire voile vers l'Italie. Départ sans fracas et sans arrogance! Chateaubriand¹, à cette date, dépeint une génération d'artistes, « veste de peintre en justaucorps, palette au pouce, pinceaux en carquois », que contredit le paisible Corot. « Chez eux ce sont des crânes humains, des fleurets, des mandolines, des morions et des dolimans. » Notre voyageur n'a pas pour brosse « des haliebardes » et ne porte pas « des moustaches effroyables ». A Rome, comme la pluie est impitoyable, il faut travailler dans la chambre d'hôtel. Corot a vite installé sur sa mauvaise malle un pifferaro très docile. Excellente méthode pour apprendre à peindre un enfant sur une balustrade de la villa d'Este, afin d'en faire le centre agile et malicieux du paysage!

Corot a toujours eu une tendresse particulière pour le type et pour le costume italiens. Il en a vu, en même temps, le pittoresque et l'humilité. Il ira toujours, plus volontiers, vers le visage populaire. Il n'a aucun besoin d'une autre noblesse que de la noblesse de la vérité. Beaucoup plus tard, quand il sortira moins de l'atelier, il coiffera souvent ses modèles du bonnet plat de la paysanne romaine. Et, sans doute, aux heures où il s'anime devant les formes vives d'un jeune corps, paré d'un tablier latin, l'Italie réapparaît devant lui, enveloppant de son parfum la petite Dobigny, tel modèle préféré, par qui le vieux peintre heureux refait tous les jours la découverte de la vie.

Toujours en route, toujours dans le plein air, ayant trois fois parcouru l'Italie, connaissant toute la diverse et capricieuse France, on ne voit jamais qu'il éprouve le besoin de se délasser, de retrouver le souffle à l'atelier. Il y travaille, dit-il, « comme un ogre ». Il y reprend les types et les thèmes qu'il a observés dans la mobilité du dehors. Il les fixe, avec la joie de discipliner, de raisonner, de rendre pleines d'ordre et durables des impressions. Mais avec quels scrupules et quelles délicatesses de la main! On l'accusait de mollesse et d'imprécision, de frotter légèrement la toile, de se contenter de peu. Que nous enseignent les nombreuses variantes que nous avons de beaucoup de ses tableaux, de quelques figures principalement? Elles sont autant de garanties de son zèle et de son besoin d'exactitude. Elles indiquent avec quel respect il traitait la nature, l'être humain, avec quelles réserves, et presque avec quelles craintes, il pénétrait

1. *Mémoires d'outre-tombe*, livre VII.

dans leurs secrets, s'efforçant à la double tâche de la fidélité qui restitue la forme des êtres et des choses, et de la liberté qui ne supprime rien de leur vie mouvante et ne trahit pas leur esprit.

Une femme qui allaite : qui, mieux que lui, a découvert le mélange de sérénité et d'angoisse qui marque cet acte éternel ? Il a fixé là, dans la simplicité de la pose, dans la tête penchée qui surveille la bouche gourmande, qui se courbe au-dessus d'elle comme un abri, la synthèse du bonheur et du devoir. Qu'apportent-elles à ce paysagiste qui, sans cesse, les interroge, ces Bretonnes et ces Limousines dont il peint la poitrine nue ? ces jeunes filles pensives, à la fontaine, dont la main tient une guirlande ? cette moissonneuse, si saine et si noble, avec sa large faucille ? Elles le protègent contre la manière et contre l'adresse, et le remettent, chaque jour, à la rude école, où l'on peut toujours apprendre, de la réalité et de l'humanité tangibles. Corot n'a pu séparer les acteurs et le décor. C'est à travers l'homme qu'il voit la nature. Il doit à l'étude de la figure cette apparence de simplicité, de véracité, d'équilibre, qui fait le charme de tous ses paysages. Et c'est pourquoi les hommes de notre race reconnaissent dans la nature de Corot la nature de leur hérédité, celle dont ils ont besoin, celle qui aura toujours leur préférence. Corot, à tous les moments, est vraiment dans la vie et dans notre vie, dans notre temps, dans notre évolution, dans notre esprit, avec une telle réceptivité et avec une telle initiative, qu'il est interdit de supposer qu'il put être, un instant, dominé par un préjugé de clan, satisfait par des recettes.

A ne connaître que ses paysages, et, singulièrement, ceux de sa laborieuse maturité, quelqu'un peut avoir la notion d'un Corot un peu monotone, fort habile, ayant, de bonne heure et à jamais, délimité sa manière et ses moyens, avec les sources de son inspiration. On ne peut se défendre contre une aussi grave injustice qu'à le regarder vivre, surprenant les gestes dans la campagne, pénétrant dans les maisons paysannes. Quand je le vois peindre les tables et les bancs rustiques du mas Rillier, je sens bien qu'il n'a jamais *triché* sur les saulaies et sur les routes blanches.

On sait que Corot a donné plusieurs images de son atelier. L'une d'elles triomphe au musée de Lyon. Toutes appartiennent à la fin de sa vie. Elles sont pour cette longue carrière une indiscutable conclusion de sincérité et de bonne foi. Au surplus, elles nous donnent, peut-être mieux qu'aucun autre tableau, une définition parfaitement favorable de Corot. Aux murs, rien que des toiles ; aucune



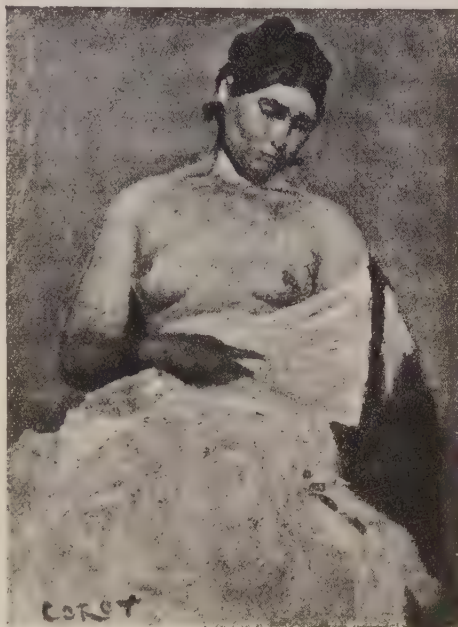
Corot pinx.

LA FEMME A LA TOQUE

(Collection de M. Dufayel.)

trace de l'oisiveté. Le modèle qu'il assoit devant un chevalet qui supporte un paysage, c'est la muse même de sa peinture. On devine que le thème l'a profondément diverti. On en connaît six interprétations. Elles démontrent que ce peintre a des dons universels, qu'il n'a rien d'un spécialiste. Elles révèlent son labeur, ses recherches, la richesse de sa couleur, sa force et sa fantaisie. Le fond sombre et plein, tout ce qu'il y a de verve à construire avec aplomb les tuyaux coudés du poêle, à introduire, à côté du personnage, les mouvements onduleux d'une levrette, la souplesse abandonnée du corps féminin, et, sur le chevalet, le bel or chaud du cadre, la chère étude de plein air, qui est un morceau d'une autre atmosphère et d'une autre lumière, nous permettent de faire le tour d'un génie complet.

On nous dit que le jour de la pose était jour de grande activité joyeuse chez Corot. On nous a transmis des noms charmants qui contiennent leur romanesque : Mariette, Clémence, Emma. « Il me faut un modèle qui remue », disait Corot. Elles ne s'en privaient guère. Il est bien certain qu'il ne se soucie



JEUNE FILLE EN 'CORSET, PAR COROT

(Appartient à M. Leclanché.)

que de peindre une jolie fille et qu'il ne s'embarrasse pas de lui donner une autre expression que celle de sa relative docilité professionnelle. Et comme cela est mieux ainsi ! Non, *l'Homme à l'armure* ne contient pas le Moyen âge, mais c'est un des plus savoureux morceaux de peinture qui puissent être, par la hardiesse de la charpente, ce jet du corps, sensible sous cette carapace, par le grenat fané de la plume, le poli et l'onctueux de ce métal que la lumière semble faire tinter, par l'adresse à obliger mystérieusement la couleur à devenir, jusqu'à la méprise, une autre matière qu'elle-même. La *Femme à la toque* n'entr'ouvre pour nous aucune région de rêve, aucune société disparue. Mais quel art fut plus voisin de la

perfection vivante? Cette mandoliniste, vêtue de drap gris et de linge blanc, vue par des yeux modernes, n'est que moderne, fille d'un nomme pour qui le passé ne contient que des débris sans emploi, incapable de nier un déguisement, mais qui surprend et domine le présent, là où il est, sur la gorge d'une femme, sur un visage où la vie fleurit.

C'est que Corot, peintre de nu, tout simplement, a rattrapé les plus grands créateurs de chair. Là, ses qualités le servent pleinement : ce besoin de vérité, ce goût des représentations sobres et directes, cette aptitude à s'installer sans préméditation, sans parti pris, en face d'un spectacle réel. Au fond, son esprit répugne aux diversions et aux broderies. Parce qu'il a préféré la nature à ses heures indécises et fragiles, dans ses aspects passagers, sous les visages les plus aimables et les plus capables de faire aimer, admirer la vie, ne faisons de lui ni un rêveur, ni un metteur en scène qui règle adroitement et force les effets ! Il a si peu aimé, et, j'oserai dire, si peu compris la littérature. Il n'invente pas. Il n'a pas de ces élans, de ces délires de l'imagination qui poussent l'artiste à transposer la nature, à la subordonner à son propre tempérament. Il voit et il dit exactement ce qu'il voit. Et si les chênaies, les bouquets de hêtres et de trembles, tant de bords d'étangs, les vieux ponts voûtés, les terrasses romaines peuvent toujours paraître un peu embellis, idéalisés, trop saupoudrés d'argent et d'or, baignés de je ne sais quel optimisme qui peut affaiblir et compromettre la peinture, « flattés », ce n'est là que le reflet du bonheur, du bien-être de Corot face à face avec la nature. Il aurait pu dire comme Michelet : « J'aime davantage. » Car il a aimé, plus que tout autre, l'eau, l'air, les feuilles, les herbages, le soleil timide, un peu mouillé, qui entre avec de tendres précautions dans la journée et qui la quitte en la comblant, pour eux-mêmes. Cet amour ne connut pas la lassitude. Sa joie frissonne autour des reliefs, glisse sur les plans. Il l'exhale inconsciemment. Elle se pose directement sur la toile et parfois la subtilise un peu. Quand il enjolive, c'est en l'ignorant. Mais ce peut être, d'aventure, en dénaturant, en éteignant tant de fraîcheur spontanée, radieuse, par des recherches de symbole. Il n'est pas l'homme des compositions où s'animeront les légendes classiques. Il n'est pas capable de raviver la flamme des cultes morts. Il n'est ni un historien, ni un philosophe. Je ne découvre jamais son émotion profonde au cœur du paganisme le plus voluptueux, devant la mythologie, lorsqu'elle est remplie de sagesse. Les

nymphes qui dansent au bord du bois, aux heures où la nuit effrayée se retire ou se glisse furtivement autour des choses, n'ont, dans la grâce de leurs bras noués, nulle autre grâce que celle de ses contemporaines.

Asseoir dans le coin du tableau le pâtre qui joue de la flûte; piquer, pour peupler tout le paysage, la note rouge de son bérêt : qui donc excelle davantage dans ce mariage où il ne faut pas que l'être humain soit dépassé par la nature? Quand le pêcheur, dans sa barque, relève son filet, tout l'environ se fait le complice de cette besogne silencieuse. Mais l'étude de nu, le morceau trop volontaire, trop appliqué, incorporé de force dans le paysage, sont souvent, chez Corot, froids, factices, communiquent la froideur et la convention au paysage, traité comme un fond nécessaire, ou les reçoivent de lui. La figure peut y être étrangère, comme dans un pays inconnu. Il peut arriver que ces deux éléments, si étroitement associés chez Corot, lorsqu'il est sans autre désir que de peindre dans

la vie courante, soient en désaccord et même en conflit. Les chairs ont leur solidité matérielle, quoique dépourvues d'éclat, dans un décor théâtral, conçu comme un simple accompagnement où s'avouent la hâte et l'indifférence du peintre. Telle nymphe, assise sur un banc de mousse, est véritablement emprisonnée, et si parfaitement inoccupée dans le bosquet sans mystère. L'oiseau fait trop lourdement ployer la branche. L'équilibre est rompu. Le paysage a enlevé à la figure sa coloration de vie, privé lui-même de cette tiédeur qui rayonne hors des toiles de Corot, de ce parfum des brises qui ont traîné sur les champs et frôlé les bois, même



L'HOMME A L'ARMURE, PAR COROT

(Appartient à M. Joseph Reinach.)

s'il est toujours marqué par ce doigté léger, trop faible pourtant pour illustrer le lyrisme d'un Chénier.

Le *Bain de Diane* est la représentation typique de tant de qualités dévoyées. C'est un tableau maniéré, ennuyeux, d'une perfection glacée. Je veux certes que la *Toilette* soit un chef-d'œuvre d'ordre et de quiétude. Qui niera cependant que la vie réelle semble s'être retirée d'un paysage trop élyséen, et que ces femmes n'ont qu'une muette souplesse, dans leurs gestes trop ralentis? Les bacchantes couchées sur le rivage, — les beaux corps où la nacre et l'ivoire apportent, l'une le jeu mouvant de ses reflets, l'autre sa matité profonde et durable, — étendues sur la peau d'un fauve, sont sans délire et n'en ont jamais eu. On voudrait qu'elles fussent exténuées de l'ivresse de la veille, rêvant à la fureur du lendemain. Tant d'Eurydices blessées ignorent le désespoir d'Orphée, avec une si parfaite placidité!

C'est que le vrai Corot, qui n'avait que faire à s'embarquer avec Dante dans la nacelle épouvantée qui chavire sur la toile bitumeuse, pleine d'encre et d'incendie, de Delacroix, n'a l'intelligence et l'amour que de ce qu'il voit. Aucune idéologie ne l'agite. On ne sent guère qu'il ait aimé la pensée et les livres. On l'a vu crayonnant sans cesse au théâtre, étudiant les gestes et les poses, les plis des robes à paniers et des toges, comme il crayonnait dans la rue. Il n'y cherche que des occasions de conduire, de maîtriser des lignes et de serrer la vérité. Il ne peut être un faiseur de drame. Le romantisme passe, flamboyant, sarcastique, sans altérer la paix de son âme; il ne lui communique aucune fièvre. Il n'entre pas dans l'atelier où, nourri de bonne soupe, la courte pipe aux dents, sous une blouse rustique, le moins compliqué et le moins emphatique des hommes peint « une poitrine de femme » tout comme il peint « une vulgaire boîte au lait ». Confession indispensable à la gloire de Corot! Elle livre le secret de son art et elle autorise nos préférences pour des toiles où le plus sain des maîtres a mis le plus de santé, emporté par le courant de la réalité quotidienne.

Le Salon d'Automne nous a montré trois nus, pleins de contraste, qui faisaient alliance pour nous obliger à célébrer un homme qui pouvait tout entreprendre. Aucun d'eux n'est un morceau de bravoure à la Rubens. N'y cherchez pas les roses un peu joufflus d'un Boucher. La *Femme couchée* est la représentation même du sommeil, de la détente, de l'abandon d'un beau corps dont l'éclat ne saurait s'éteindre dans le repos. Le rythme régulier de la poitrine, que la respiration soulève et abaisse, y est miraculeusement

défini. Le voile surnaturel qui recouvre le visage endormi y est tissé par des doigts féeriques. Il épouse étroitement le front bien courbé, les joues grasses, les paupières sous lesquelles on sent la présence précieuse des yeux. Les bras, où des notes d'un rose vif affirment le rôle actif du sang, se sont délassés, à leur fantaisie, autour des cheveux dénoués, pendant que les jambes coulent dans la prairie comme un ruisseau. C'est bien là l'expression suprême de la beauté de la Femme. Il suffit, pour qu'un Corot y parvienne, qu'il y ait assez peu songé, et,



FEMME NUE, PAR COROT
(Appartient à M. Gallimard.)

puisqu'il faut que la Femme dorme, que le modèle se soit endormi.

Rien de fort, rien de cru, rien de violent comme le *Torse de femme* de la collection Viaud. Vous diriez ces quelques centimètres de toile couverts rudement par un Manet, dans une heure de résolution emportée. Il n'y a pas que ce désordre des vêtements, cette pose, presque vulgaire, qui soient en contradiction avec le goût normal de Corot. Ces touches hardies, ces blancs violents, la belle vérité de ces seins, pleins de lassitude, ont été âprement jetés par une main qui ne nous a pas habitué à un tel défaut de complaisance envers l'humanité réelle. Autre joie devant le *Repos du modèle*. Ingres a-t-il usé d'un dessin plus fidèle? Que dire d'un pareil scrupule qui ne conduit pas à la sécheresse, à la raideur des lignes? J'aime dans cette toile, qui a de surprenantes tonalités d'ambre, une atmosphère

dans laquelle ce corps paraît surpris par le froid et par une sorte d'ennui. J'aime qu'il n'y ait là aucune idéalisation de la chair, que cette chair soit vue telle qu'elle est, par des yeux d'homme, mate, sombre, avec ses courts reflets véritables. Et voici pourquoi je préfère Corot peignant à l'improviste, et seulement pour peindre, une belle fille de Paris, fine et nerveuse, sur une banquette d'atelier, un véridique type populaire, avec la seule parure de cet humble ruban rouge dans les cheveux bien tressés, à Corot étendant des Vénus sur des mousses imaginaires, avec des attributs d'églogue qui ne m'apportent aucune vision de l'antiquité.

Il y a un Corot peintre de figures qui tandis qu'il dispersait, avec des gestes paternels, des toiles qui sont de menus chefs-d'œuvre d'observation, utiles à l'histoire des mœurs françaises, nous laissait les moyens de pénétrer au cœur de sa vie et de sa discipline d'artiste. C'est le portraitiste, toujours prodigue, qui répond au premier désir et qui fait la joie des familles. Il faut rappeler qu'il s'est peint lui-même deux fois, au plus simple, sans chercher la pose¹. D'abord pour contenter ses parents, qui ne veulent pas perdre tout entier cet audacieux qui part pour l'Italie. Il a trente ans : cravaté de rouge, vêtu de beige, les traits bien accentués, le torse élançé, face au chevalet, portant fièrement la palette et les pinceaux. La toile possède, si j'ose écrire, une jolie cadence. Elle a je ne sais quelle couleur de sécurité et d'espoir. La jeunesse y fait entendre son bruit de joie. Dix ans plus tard, il a plus d'aptitude à l'analyse et s'interroge avec plus d'attention. Sous le petit béret étriqué s'annoncent les traits souriants du vieillard. L'âme apparaît davantage dans la seconde effigie. C'est le modeste et régulier Corot qui sera, pendant trente années encore, fidèle à son art, bienveillant aux hommes, reconnaissant à la vie, presque inattentif à la rumeur de gloire qui va grossir chaque jour autour de lui, — le type, pourrait-on dire, du bon fonctionnaire de la peinture.

Un jour, son ami Cibot l'engage à venir dans son atelier peindre sa jolie servante, qui veut être figurée sous la toilette pompeuse du mariage. Aubaine pour Corot ! Et voilà notre artiste à la besogne. « Elle est fameuse », s'écrie le charmant brave homme, « c'est une des meilleures du magasin ! » Ces robes ouvertes d'où émergeaient les épaules nues avaient une grâce, une pudeur infinies. Le corps en sortait comme d'une corbeille et semblait s'y reposer. Les mains

1. La collection Moreau-Nélaton (au Musée des Arts décoratifs) contient plusieurs figures de Corot.

jointes portent le livre de messe, dont la tache sombre et plate ajoute au poli et au fuyant du satin argenté. Le voile, sur les bandeaux noirs, a une transparence et une mobilité inimitables. Le bouquet au cœur du corsage a-t-il été peint par Fantin ? L'homme qui a traduit cette réserve et cette surveillance de soi, ce rien de gaucherie dans ce jour solennel, fut aussi diverti qu'ému. L'ovale de cette tête inclinée est d'une pureté qui me ravit. La bonne de Cibot a la suave mélancolie de la Joconde.

La vieille Fanchette, en service chez la mère de Corot, n'augure rien de bon des qualités de son portraitiste. Nous sommes en 1828. Elle refuse de se reconnaître dans l'image que fait d'elle, sous son large bonnet, avec son fichu croisé, le plus familial des peintres. « Vous m'avez donné l'air d'une marchande de pommes ! » Il faut que nous retenions d'aussi menus incidents. Ils dégagent l'atmosphère où Corot vivra et travaillera toute sa vie, le ton de ses mœurs et de ses penchants. Ils révèlent qu'un paysagiste, amoureux de plus douce nature, s'est appliqué tous les jours à sentir le sol sous ses pas.

Corot peint de braves gens. Il restitue leur humeur égale et leur solidité. Je ne le vois guère en face d'un visage tourmenté, un peu secret. Non plus en face de la coquetterie ou de la passion. Il a besoin de bonhomie. Comme il est à son aise devant la fraîche figure d'un enfant ! Il ne néglige pas l'accessoire, et voici, à plus de soixante ans, le peintre de la *Route d'Arras* dessinant une trompette ou un fouet aux mains d'un gamin plein d'assurance. Les biographes nous avertissent que tant d'exakte ressemblance provient, aussi, de l'entente parfaite du modèle, qui est en confiance, et d'un vieillard qui ne fut jamais marié, et qui eût fait un incomparable grand-père.



LE REPOS DU MODÈLE, PAR COROT

(Appartient à M. Thiébault-Sisson.)

Nous l'aurions deviné sans eux. Aucun art n'a plus d'esprit et n'est plus bourgeois. Mais aucun n'est dépourvu d'esprit bourgeois. Recueillons devant les coques de ces chevelures, ces jupes amples, ces mitaines, devant les angéliques manières de ces filles de George Sand, tout l'intérêt qu'ont pour nous les modes, qui sont des alliées de l'histoire. Ce n'est pas une psychologie négligeable qui peut enfermer toute la fierté de l'adolescence, sous l'uniforme d'un collégien bien sanglé. Comme l'artiste reste toujours en plein accord avec son milieu et avec la vie, stable comme lui, mobile lorsqu'elle l'exige, il doit ressentir profondément les émotions qui le bouleversent et les surprises douloureuses qu'elle apporte. C'est avec des yeux désespérés que Corot découvre sur le visage de son père mort le visage même de la mort. Tenu par une main qui tremble, son crayon, toujours libre et facile, se raidit, se fait presque cruel, pour être égal à la cruauté du malheur, et tracé avec angoisse les masques inanimés des êtres chers qui partent avant lui.

On ne peut vraiment mieux définir Corot que par le goût de la vérité. Il la sert presque inconsciemment. Il est naturellement à sa hauteur et à sa température. Il est servi lui-même par une aptitude foncière à voir et à traduire la couleur. Ses figures le démontrent péremptoirement. Soulignons que Corot fut un admirable peintre d'étoffes. L'habileté n'y suffit pas. Il y faut beaucoup d'analyse et de décision. Humbles ou somptueux, les tissus ont, chez lui, une matérialité telle que la main croit les toucher et les ressent. Le tablier, aux grands ramages bleus et bruns, de l'Italienne Agostina, ce manteau rose, un peu cuivré, de *Judith*, raffiné comme une vision de Gustave Moreau, ont pour moi tant de force et de subtilité de coloris, qu'ils m'apportent, beaucoup mieux que les visages eux-mêmes, où je ne lis aucune pensée, aucun drame, un peu de la joie d'un voyage, un écho de l'action lointaine.

Je voudrais dire que ses figures démontrent, avec sa science invisible, conquise patiemment par un labeur ininterrompu, qu'il n'eut rien d'un improvisateur ni d'un homme à redites. C'est pour apprendre qu'il n'a cessé d'en peindre. C'est une sorte d'hygiène morale qu'il a résolue et qu'il ne transgresse pas. Je me sens incapable d'imaginer s'il fut plus heureux au grand air de la plaine, ou, près du poêle, à l'atelier. Au demeurant, il tenait partout son rôle : bien voir et contenter ses yeux. C'est pourquoi jamais il n'a perdu terre. C'est au milieu des hommes que ce poète a rencontré la poésie.

Quand il vit dans l'air de notre pays, pénétrant et fin, tout en mouvements rapides et souples, et qui donne tant d'allégresse, tant d'agitation supplémentaires à la beauté réelle des choses, ce n'est pas un zèle d'idéalisation qui l'anime, c'est une perspicacité profonde à qui aucune nuance ne pourrait échapper. La lumière blanche des pays latins; l'air gris de l'Artois; la mer soyeuse de la Saintonge; l'Ile-de-France qui a tant de belle humeur; Paris, amoureux de vivre et vénérable; confondus dans une pensée banale, par des regards hâtifs ou par un esprit égoïste, trop soucieux de se mettre en scène, ont été indéfiniment, sans répit, scrutés par un œil qui trouvait de la joie à découvrir leurs différences, et qui se remettait, chaque jour, devant le modèle nu, paré d'étoffes ou couvert d'armure, à la bienfaisante étude de l'être vivant. Et c'est pourquoi tant d'admirables paysages sont, pour tout dire, aussi *humains*, étant toujours à la mesure de l'homme, comme des cadres faits pour lui. Ils ne sont jamais *dépeuplés*. Si l'homme n'y paraît pas, ils ont l'air de l'attendre.

La vie de l'humanité éternelle y passe ininterrompue, et non pas seulement la vie forestière qui se déroule dans les clairières de Rousseau, ni la vie paysanne enclose dans les fermes de Millet. Ils ne sont pas marqués d'égalité, car l'égalité n'est jamais dans la vie. Leur sens n'est pas identique; il varie suivant les milieux, les heures, les races. Tous sont d'un homme sincère et spontané, qui, au cours de la plus longue carrière, a pu échapper aux dangers de l'habitude et du métier, n'ayant pas connu les tentations du succès et du profit.



JUDITH, PAR COROT

(Appartient à M. Gallimard.)

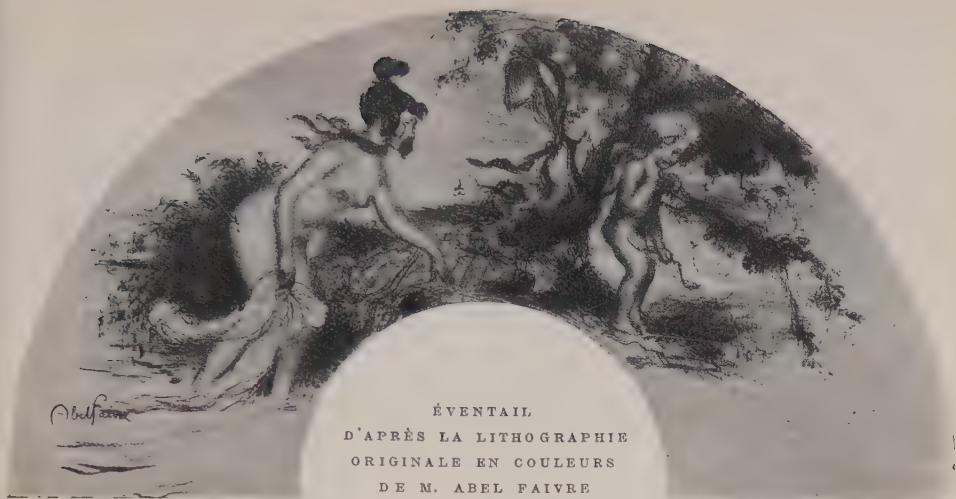
Je me garde de compliquer l'âme du « père Corot ». Elle excelle par la limpidité. Elle rayonne dans ses yeux, fidèles à la seule nature. Il écrit le 5 février 1871 : « J'ai été au collège de Rouen jusqu'à dix-huit ans. De là, j'ai passé huit ans dans le commerce. Ne pouvant plus y tenir, je me suis fait peintre de paysages ; élève de Michallon d'abord. L'ayant perdu, je suis entré dans l'atelier de Victor Bertin. *Après, je me suis lancé tout seul, sur la nature, et voilà.* »

Quand j'assiste à l'agonie de Corot, je me rappelle comment Charron disputait de la valeur différente des sens : « Celui de la vue », dit-il, « est en sa composition et sa forme admirable, et d'une beauté vive et éclatante, pour la grande variété et subtilité de tant de petites pièces, d'où l'on dit que l'œil est une des parties du corps qui commencent les premières à se former et la dernière qui s'achève¹. » L'œil de Corot ! comme j'accepte qu'il lutte contre la mort ! Et combien j'aime que le biographe enveloppe les derniers moments d'une atmosphère de légende ! « Est-ce beau ce vert ! » soupire Corot à l'ami qui lui apporte un bouquet de réséda. « Je n'ai jamais su faire un ciel. Ce que j'ai devant moi est bien plus rose, plus profond, plus transparent. » Honnête Michallon, honnête Bertin, à l'instant où tant de prodigieuses qualités natives s'exaspèrent avant de s'éteindre, je ne démêle guère ce que vous a dû Corot. Mais je vous sais un gré infini de ne pas les avoir taries et de ne pas avoir emmené hors la vie le plus clairvoyant et le plus sensé des réalistes.

PIERRE GOUJON

1. Livre I, ch. XIII.





ÉVENTAIL
D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE
ORIGINALE EN COULEURS
DE M. ABEL FAIVRE

PEINTRES-GRAVEURS ET PEINTRES-LITHOGRAPHES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

II

LA « SOCIÉTÉ DES PEINTRES-LITHOGRAPHES »



LE LITHOGRAPHE,
D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE
DE M. LÉANDRE

DURANT l'été de 1895 eut lieu, dans l'une des parties subsistantes des Palais de l'Exposition Universelle de 1889, galerie Rapp et salles avoisinantes de l'ancien Palais des Beaux-Arts, l'Exposition internationale du Centenaire de la Lithographie. Ce fut une manifestation d'importance; elle comptera dans l'histoire de cet art; elle compte dans la biographie de la petite Société des Peintres lithographes, car elle en fut le berceau.

Cette exposition du Cente-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. I, p. 240.

naire était, du reste, l'aboutissement des efforts tentés systématiquement, depuis une dizaine d'années, pour relever le prestige de cet art et la condition de ses artistes. De part et d'autre, en effet, la situation n'était pas brillante. Par la faute même des lithographes, qui avaient abandonné les vieilles traditions du beau et franc dessin sur la pierre, pour rivaliser avec les autres modes de l'estampe, et, ce qui est pire, avec les apparences de la photographie, ce procédé si riche et si varié, si glorieux et si populaire, tomba dans une lourde décadence et dans un délaissement complet. La lithographie n'était guère plus employée que pour les usages du commerce, et les procédés mécaniques menaçaient déjà de la chasser de ce dernier refuge où les survivants des lithographes professionnels trouvaient du moins leur gagne-pain.

Il était resté, pourtant, à la lithographie quelques rares fervents isolés qui en gardèrent le souvenir durant cette période néfaste : les Fantin et les Chéret, les Sirouy, les Vernier et les Chauvel. Parmi les dessinateurs originaux, Fantin, qui avait débuté en 1861, s'était laissé rebuter par les premiers tirages, puis, à partir de 1873, avait repris le crayon gras et y trouvait chaque jour davantage des délassements heureux à ses autres travaux. Il représentait la grande tradition. Chéret, de son côté, par l'essor que son génie prime-sautier et fantaisiste donnait à l'affiche en couleurs, créait à la lithographie un débouché prodigieux dans des formats encore inusités. L'histoire de l'affiche, M. Roger Marx l'a montré, est un des plus extraordinaires chapitres de l'histoire de la lithographie. Bientôt Steinlen et Willette suivaient, lui frayant une autre voie, artistique et commerciale également, avec l'illustration des nouveaux cycles de chansons populaires des cabarets de Montmartre. Ailleurs, le mystique Dulac, dans sa solitude, composait de subtiles combinaisons chromatiques de tirages pour ses paysages symboliques ; et Lunois, qui devait enlever sa bourse de voyage comme lithographe, en 1888, s'aventurait déjà dans les audaces du lavis. C'était donc un réveil lent et sûr, bien que perceptible seulement, à cette heure, aux yeux clairvoyants.

Parmi les esprits avisés qui distinguèrent la formation discrète de ce nouveau courant, destiné bientôt à s'étendre si largement, il y eut un homme du métier, préoccupé d'élever l'art qu'il cultivait à la dignité des autres arts graphiques, et d'assurer aux dessinateurs sur pierre les avantages matériels et moraux dont bénéficiaient à peu près exclusivement les artistes graveurs. Paul

Maurou, en effet, groupait avec activité ses camarades lithographes et fondait, en 1884, la Société des Artistes lithographes français.



BAIGNEUSE

D'APRÈS LA LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE FANTIN-LATOIR

Bien que le fondateur n'eût point manqué de faire sagement appel aux dessinateurs originaux, et en particulier aux peintres, le jeune groupement fut surtout conçu comme une sorte de syndicat profes-

sionnel, constitué en vue de défendre les intérêts de ses adhérents, notamment à l'occasion des expositions annuelles. Il remplit, d'ailleurs, son mandat sur ce point, car il assura désormais aux exposants des Salons des garanties et des avantages inconnus jusqu'alors. En 1891, la jeune Société, présidée jusqu'alors par M. Lemerancier, chef de la grande maison qui était restée le dernier foyer vivant de l'estampe lithographique, mettait à sa tête Henri Hamel. Le nouveau président, dessinateur et peintre originairement, tenait une bien petite place comme lithographe, mais il dirigeait une revue artistique, la *Revue des Beaux-Arts*, dans laquelle, depuis 1880, il combattait pour ce qu'il appelait d'un terme un peu grandiloquent, mais qui atteste son enthousiasme : « la renaissance » de la lithographie. La présidence de Henry Hamel dura jusqu'en 1895 ; il représentait encore à cette date, à l'Exposition du Centenaire, la Société des Artistes lithographes français qui se consolait, dans cette manifestation, d'avoir vu son initiative dépassée par d'autres activités, lors de l'exposition spéciale de la Lithographie, ouverte à l'École des Beaux-Arts en 1890. Mais, depuis quelque temps déjà, le feu couvait sous la cendre, et, pour des raisons vraisemblablement d'ordre personnel (c'est presque toujours le cas), une scission s'opérait entre les lithographes originaux et les lithographes reproducteurs. Tandis que les derniers restaient groupés près de leur ancien fondateur, Henry Hamel quittait la présidence de la Société, et rassemblait les autres qui n'avaient eu jusqu'alors de lien qu'une publication spéciale, à laquelle ils allaient emprunter le nom de leur nouvelle Société, mais qui avaient pu se compter à l'Exposition du Centenaire, où les reproducteurs et les originaux étaient séparés.

Le catalogue de cette exposition donne les noms de 77 lithographes originaux, ayant exposé près de 200 estampes, pour 45 reproducteurs représentés par 150 envois. Il est nécessaire d'ajouter, pour rester dans la vérité historique, que les « originaux » comprenaient beaucoup de lithographes occasionnels, provenant du côté des peintres et dont les envois étaient fournis, la plupart, par l'*Album des Peintres-lithographes*.

De même qu'elle leur recrutait la presque totalité de ses adhérents, cette publication passait à la nouvelle fondation sa raison sociale. La Société des Peintres-lithographes était fondée à l'imitation de la Société des Peintres-graveurs, son aînée de cinq ans, à laquelle plusieurs des plus notables lithographes originaux s'étaient déjà mêlés. Henry Hamel, le fondateur, était naturellement élu

président; les vice-présidents étaient Fantin-Latour et Dillon. Il y avait en plus, avec une vingtaine de membres d'honneur, un petit comité de patronage de quatre membres, les plus singulièrement



L'averse, d'après la lithographie originale de H.-P. Dillon

assemblés par les hasards des tourmentes artistiques. C'étaient Puvis de Chavannes et Gérôme, bien étonnés sans doute de se trouver une fois d'accord, Bouguereau, et une dernière personnalité, certes, plus modeste, dont le principal mérite était de s'être montrée, depuis longtemps, un des propagateurs les plus convaincus de la

lithographie parmi les peintres : disons le principal éditeur, avec Dillon, de l'*Album des Peintres-lithographes*. Qu'il me soit permis, en passant, de dire un mot de cette publication, ne fût-ce que pour adresser de nouveau un souvenir ému à la mémoire du cher et regretté Dillon, décédé si tristement il y a quelques mois. Henri Patrice Dillon, qui est mort à cinquante-sept ans, à l'hôpital Lariboisière, après de longues souffrances causées par l'artério-sclérose, Dillon était né à San Francisco, d'une famille de diplomates, voué lui-même à la diplomatie. Son frère avait été ministre en Chine; il fut, quant à lui, attaché quelque temps au consulat de New-York. Mais il n'avait rien, certes, de ce qu'il fallait pour réussir dans cette carrière, car à l'indolence native qu'il tenait de son sang irlandais il joignait la plus invraisemblable timidité qui pût échoir à un homme obligé de se débrouiller dans le monde pour tirer parti de son talent et simplement pour gagner son pain. Il déçut les ambitions de sa famille et se livra à la profession, en apparence plus paisible, de la peinture. On y pouvait, du moins, travailler seul. Élève de M. Carolus Duran, il a eu, avec des portraits et des sujets populaires, pris tout autour de la « Butte », certains succès qui eussent porté plus loin un esprit plus habile à en tirer profit. Son *Cabaret du Chat-Noir*, ses *Hommes-sandwiches*, sa *Romance*, ses *Brodeuses*, etc., sont vivement enlevés, d'une brosse alerte, avec un joli sens de la couleur, toujours sobrement éveillée dans le jeu discret des neutres. En 1882, Dillon avait exposé une *Séance à l'atelier*, favorablement accueillie par le public du Salon et surtout par son cercle d'intimes. Dillon s'amusa à reproduire sa toile sur une pierre, intéressé à ce procédé sans doute par quelques travaux commerciaux qu'il avait obtenus d'une maison de lithographie. Il fut encouragé à persévérer dans cette voie, encore obscure, mais au bout de laquelle il devait trouver les honneurs officiels, la considération et la sympathie de ses confrères, sans compter des moyens d'existence, hélas ! médiocres, mais qu'il n'eût peut-être pas découverts dans la peinture. Puis, convaincus de jour en jour davantage de l'avenir d'un procédé si merveilleusement créé pour les peintres qui veulent se traduire eux-mêmes, nous conçûmes le projet de notre album. Assez mauvais hommes d'affaires l'un et l'autre, nous crûmes sage de nous adjoindre un éditeur vigilant, économe et exact. Nous choisîmes le directeur de l'*Artiste*, Jean Alboize. On ne pouvait faire de choix moins heureux. L'aimable homme était plus indolent que Dillon, plus négligent que nous

deux réunis; malgré un succès qui ne s'était pas démenti un instant il assura à l'*Album des Peintres-lithographes* le même sort qu'il avait réservé à l'*Artiste*. L'album avait paru, du moins, avec huit numéros, offrant quatre-vingts pièces originales dues aux meilleurs artistes de ce temps et, ce qui est mieux, attirant à la lithographie nombre de peintres renommés : Jean-Paul Laurens, Dagnan-Bouveret, Pointelin, Cottet, Dinet, Henri Martin, Friant, etc., que Dillon initiait avec l'aide d'un des plus habiles praticiens, l'« essayeur » Duchâtel, l'auteur de l'excellent *Traité de lithographie artistique*, aux petits secrets si peu mystérieux du dessin sur pierre.

La Société des Peintres-lithographes s'affirmait par une première exposition, qui avait lieu en 1897, du 4 au 15 novembre, galerie des Artistes modernes, 19, rue de Caumartin. Les adhérents formaient une liste de 59 membres; les exposants, au nombre de 30, exposaient 153 envois, où les peintures, les dessins et les aquarelles étaient, il est vrai, mêlés aux lithographies. La préface du catalogue était due au quatrième membre du comité de patronage, celui qui devait remplacer Hamel comme président un peu plus tard.

La deuxième exposition, ouverte dans les salons du *Figaro*, du 10 au 25 janvier 1899, comprenait 51 adhérents, 43 exposants et 197 ouvrages exposés, en envois de diverse nature. Le catalogue en est illustré de 30 lithographies originales et la préface est signée de Henry Hamel. Le nom de Carrière remplaçait, dans le Comité de patronage, celui de Puvis de Chavannes, décédé.

La troisième exposition eut lieu du 15 au 30 mai 1901, dans un hôtel privé, 4, rue Daubigny; c'était une maison aménagée par une Société commerciale qui avait l'intention d'exploiter la lithographie artistique. Pour les Peintres-lithographes, comme pour les Peintres-graveurs, on le sait, de même que pour la plupart des petites familles artistiques, la question vitale était celle du local. Ces pauvres petites Sociétés passent leur temps à déménager, dans l'impossibilité tantôt de trouver un asile convenable, tantôt dans l'incapacité, lorsqu'il est découvert, d'en solder les frais de location assez élevés. Pour être le foyer artistique le plus intense du monde entier, Paris n'en est pas moins la capitale qui se prête le moins facilement à l'organisation des expositions réduites. Cet exode loin des quartiers fréquentés des amateurs était un exil. La Société renonça à son hôtel particulier. Entre temps, le nouveau président était élu, et la Société s'installait, provisoirement toujours, galeries Durand-Ruel, où sa quatrième exposition s'ouvrait du 3 au 14 novembre 1903.

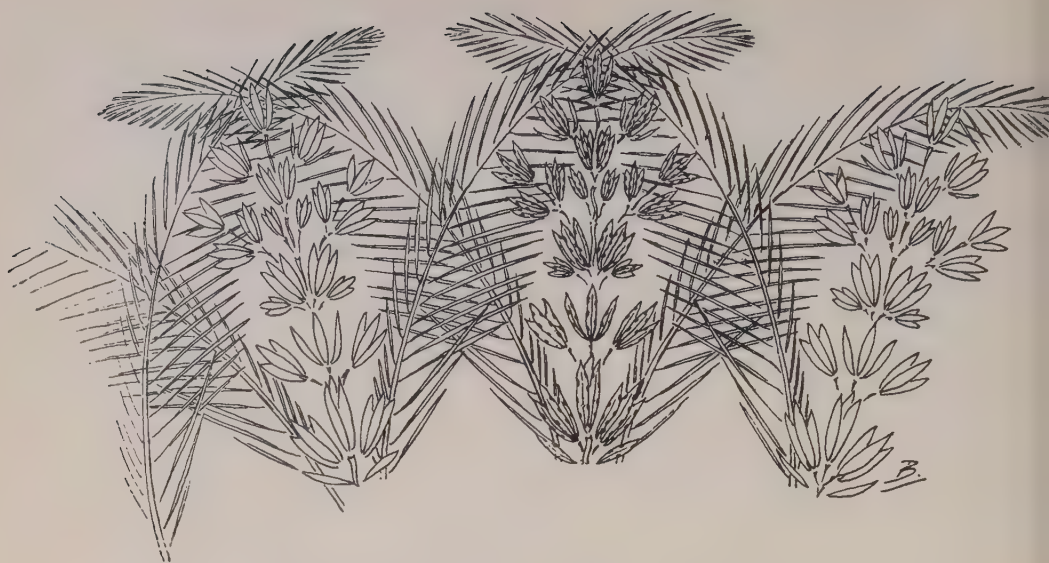
Trente-sept exposants étaient représentés par 127 ouvrages, mais, cette fois, composés uniquement de lithographies. Le bureau avait été entièrement modifié; il comprenait comme vice-présidents, en remplacement de Fantin, décédé, et à côté de Dillon, C. Bourgonnier et Léandre, et le secrétaire, Maurice Neumont, par son activité intelligente, son entrain de belle humeur et son obligeance inlassable, permettait à ce groupe, aux heures de chômage des expositions, de marquer sa vitalité par toutes sortes d'œuvres honorables et touchantes où l'esprit et la verve pittoresque de ces vaillants, aimables ou mordants dessinateurs s'associait aux plus généreux mouvements de solidarité envers les confrères déshérités et aux plus nobles élans pour la glorification des grands aïeux. C'est, en effet, à la Société des Peintres-lithographes qu'on doit l'érection du monument à Gavarni¹, le festival Henry Monnier, destiné à assurer l'existence plus que précaire de sa fille; c'est elle qui a présidé au groupement des Dessinateurs humoristes, si bienfaisant aux détreesses qui lui sont signalées. La cinquième exposition avait lieu aux Serres de la Ville de Paris, à l'occasion de la célébration du Centenaire d'Eugène Isabey et de Raffet, en février-mars 1904. Lors de leur sixième exposition, en février-mars 1906, cette fois au Grand Palais, en compagnie des Peintres-graveurs, dont la Société venait d'être ressuscitée par quelques-uns d'entre eux, en tête desquels l'exquis humoriste Louis Morin, les Peintres-lithographes consacrèrent une salle à l'exposition récapitulative de l'œuvre lithographique de Fantin-Latour, et aujourd'hui même ils ont pris en main le projet presque

1. On ne peut se figurer la dépense d'ingéniosité et de talent, sans parler de leur touchant dévouement, que nécessitèrent de la part des organisateurs ces divers projets. Pour le monument à Gavarni, dont le comité, convoqué par Neumont, se réunissait la première fois chez Gérôme le 24 décembre 1901, on donna une fête, parfaitement réussie, au Moulin-Rouge, le 11 avril 1902, qui rapporta 11 000 francs. Ce bénéfice étant insuffisant, une matinée fut concertée à l'Opéra-Comique, et elle eut un égal succès, faisant 12 000 francs de recettes. C'est pour la première de ces fêtes que les Peintres-lithographes exécutèrent une série d'éventails en couleurs (dont un, par Abel Faivre, est reproduit en tête de cet article) qui furent tous enlevés. L'érection du monument à Gavarni eut lieu le 3 décembre 1904, en présence de M. H. Marcel, directeur des Beaux-Arts. La fête Henry Monnier eut lieu, sur l'initiative de Léandre, Louis Morin, Truchet, Bac et Neumont, le 1^{er} juin 1904. Ce fut encore un gros succès; la fille d'Henry Monnier était à l'abri du besoin et la Société des Dessinateurs humoristes était, du coup fondée. Il y eut aussi la « Diligence 1830 » qui traversa Paris, puis la fête Callot (17 mai 1905), qui contribuèrent à grossir la caisse de secours de ce nouveau groupe. La première exposition des Humoristes avait lieu en 1907, la deuxième en 1908, la troisième en 1909, au Palais de Glace, accueillies avec une faveur grandissante chaque jour.



achevé d'un monument à la mémoire de ce maître. Quelles qu'aient été les vicissitudes de la Société, ils ne se sont jamais découragés. En 1909, les salles du Grand Palais n'ayant pas été concédées, la Société qui, unie aux peintres, venait de remporter quelques succès appréciables à l'Exposition française de Bâle l'année précédente, s'unit de nouveau à la Société sœur pour former une section de l'estampe originale aux Expositions françaises de Strasbourg et de Stuttgart. Enfin, en décembre 1908, elle s'assurait, dans un nouveau local particulièrement propice, et pour une durée de cinq années, galerie Devambez, un avenir de travail ininterrompu. Cinquante-quatre membres étaient inscrits sur sa liste, et 153 envois étaient présentés par trente-cinq exposants, avec une part intelligente faite à des exposants étrangers d'exceptionnel mérite, tels que MM. E. Jackson, J. Pennell, et particulièrement Ch. Shannon, qui se faisait connaître dans ce milieu par ses hautes qualités de style, son dessin plein de couleur et de grandeur. Les lecteurs de la *Gazette* ont aujourd'hui la primeur d'une lithographie originale de ce maître peintre irlandais, qui est aussi un maître lithographe.

J'ai parlé de l'esprit de solidarité artistique des lithographes. J'en veux citer un dernier exemple. Émus par plusieurs cas de véritables détresses produites parmi leurs confrères, une Société nouvelle, ayant un but de camaraderie supérieure, « La Lithographie », était fondée par MM. Alexandre Lunois et Huvey. Lunois, à la suite de ces incidents, eut une pensée touchante et pratique. Il proposa que, à chaque cas semblable qui frapperait un lithographe ou un graveur, chacun des graveurs ou lithographes consentit à verser une somme minime, soit 1 franc, qui serait versée immédiatement en faveur de l'intéressé ou des siens. Ce projet, issu d'un sentiment de confraternité des plus louables, est à l'étude entre les diverses Sociétés de gravure et de lithographie. Sa réalisation produira des effets bienfaisants. N'eût-elle pour résultat que de réunir, dans cette sorte de fédération mutualiste, des groupements forcément divisés par les luttes pour l'existence et les conflits inévitables de principes, qu'elle aurait un rôle heureux et fécond, et qu'on devrait souhaiter ardemment son succès. Nul ne le désire plus ardemment que la Société des Peintres-lithographes, heureuse de voir cette initiative prise par un de ses membres les plus influents, et soucieuse de ne pas manquer à ses traditions de générosité et de solidarité.



CHRONIQUE MUSICALE

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE : *L'OR DU RHIN* (*RHEINGOLD*), action musicale en quatre tableaux, poème et musique de Richard Wagner, traduction française d'Alfred Ernst.

QUE l'on veuille bien me pardonner une question à l'apparence paradoxale : l'œuvre gagne-t-elle au théâtre ? Certes, Wagner exigea pour ses drames la représentation scénique. Mais dans l'état actuel des décors et de la mise en scène, avec les difficultés que présente la *Tétralogie*, où doivent apparaître des nains, des géants, des Dieux, des monstres, des ondines, des Valkyries sur des chevaux ailés, tous ces êtres se mouvant dans l'eau, dans le feu, au milieu des nuages, on peut se demander si le rêve de Wagner est réalisé. D'excellents esprits préfèrent l'audition au concert ; ils sont touchés surtout par la vertu évocatrice de la musique, tandis qu'un sens très vif du ridicule, un goût très affiné, les empêchent d'éprouver aucun plaisir, aucune émotion, à la vue de certains détails qui les choquent. Je ne partage d'ailleurs pas tout à fait leur avis. Et je souhaite vivement qu'il existe quelque part des représentations parfaites et réellement wagnériennes de l'Anneau du *Niebelung*. Mais où ?

Pour le *Rheingold*, il faut bien convenir qu'à l'Opéra on n'est pas « empoigné ». Il fallait une harmonie plus complète entre la musique et son accompagnement visible : décors, accessoires, costumes et mise en scène. Non seulement il n'y a pas toujours une concordance exacte entre ce qu'évoque la musique et ce qu'on aperçoit. Mais dans l'ensemble du spectacle, il fallait davantage de mystère et de grandeur et, surtout, plus d'art et de beauté véritables. Certains détails très apparents devaient être tout à fait réussis¹ ; sinon mieux valait sans doute les relé-

1. Les armes et ustensiles faits avec l'or du Rhin ; l'apparition d'Alberich en serpent-dragon ; l'arc-en-ciel final. Par contre, le bloc d'or que sous les flots la lumière vient irradier n'est pas assez visible ni assez grand.

guer au second plan et laisser le spectateur suppléer par l'imagination à ce qui pouvait se trouver en défaut. Quelqu'un me rappelait, à ce propos, l'admirable Danse de Scythe de M^{me} Isadora Duncan ; remarquait-on qu'elle était sans armes ? Dans le cas présent, il n'est pas question de supprimer les « accessoires », mais d'éviter à tout prix le ridicule... Quant aux décors du *Rheingold*, ils sont très acceptables, évidemment ; mais *ce n'est pas cela*, ce n'est pas du Wagner¹. Je pense malgré moi aux décors russes, qui sont des tableaux, et dont le principe est d'évoquer, de suggérer, plutôt que de représenter en trompe-l'œil. Devant un trompe-l'œil qui n'est pas absolument parfait, on discute, on devine le carton peint ; en face d'une œuvre d'art on ne pense pas à la toile.

Mais, si l'on n'est pas assez ému à l'Opéra, la faute n'en serait-elle pas aussi au poème, ou à la musique ? En ce qui concerne la musique, prenons-y garde : l'exécution d'une œuvre peut changer complètement suivant celui qui la conduit, changer non seulement quant à la qualité matérielle, mais quant à l'expression et au sentiment que l'auteur a voulu y traduire. Certes, le *Rheingold* contient quelques passages languissants, des récitatifs un peu longs, et des scènes copieusement traitées, où personne n'est pressé d'en finir. Mais, si tout cela se remarque trop à l'Opéra, c'est que peut-être l'œuvre, sous la direction de M. Messager, manque un peu de mouvement, de vie, de passion. M. Messager est un chef impeccable, dont nul ne songe à nier les rares mérites de précision, de netteté, d'équilibre ; lui et son orchestre sont parfaits ; et pourtant, non, je ne puis trouver que ce soit là « du Wagner » ; *ce n'est pas cela*.

Reste le poème. Les commentateurs firent œuvre louable et courageuse aux temps des luttes wagnériennes : à présent ils sont comme les *ciceroni* d'un musée illustre, et nous gâtent peut-être notre plaisir, par une admiration exagérée ; en insistant sur les idées philosophiques, ils nous poussent à analyser les caractères, à réfléchir aux causes des divers épisodes, ce qui nous fait remarquer des contradictions que nul ne songerait à relever dans un conte de fées. Mais le conte de fées pour grandes personnes est presque toujours alternativement trop raisonnable ou trop illogique. Tous ces symboles, personnages que pour la plupart nous connaissions déjà (nous les retrouvons avec joie dans les *Nibelungen*) — la Belle au bois dormant, les nains des contes de Grimm et des légendes bretonnes, les trolls et les ondines des délicieux contes scandinaves, le Dieu volage, son épouse digne et jalouse, le rachat des fautes par le Sauveur attendu, le trésor volé de l'*Ankus du Roi*², la jeunesse intrépide et joyeuse de Mowgli³, — tous ces symboles, Wagner a tenté de les réunir en une œuvre colossale, épopée féerique et philosophique à la fois, conception géniale et surhumaine. Rien d'étonnant si l'on remarque quelques soudures, maintenant que le mirage a cessé grâce auquel la *Tétralogie* apparaissait comme un immense monolithe, un roc sans fissures et sans défauts. Mais vraiment, devant cette œuvre de volonté entre toutes, alors que les conditions matérielles et morales de la création musicale sont si dures, devant toutes ces difficultés vaincues par une énergie et une opiniâtreté admirables, a-t-on le droit d'insister sur telle contradiction du poème, sur telles longueurs de la musique ? L'auditeur les remarquera toujours assez ;

1. Notons cependant le Walhall, forteresse inaccessible au sommet d'un Cervin escarpé, et dont les lignes et l'aspect sont fort réussis.

2 et 3. Cf. *le Livre de la Jungle*, de R. Kipling, écrit d'après des contes populaires.

les temps héroïques du wagnérisme sont loin, et ce n'est plus avec l'autosuggestion de jadis (comme à Bayreuth il y a quelque vingt ans), que le public d'aujourd'hui entend ces œuvres : elles font partie à présent du « répertoire ». Si d'ailleurs (à part l'étonnante trouvaille du début), la musique de l'*Or du Rhin*, n'atteint pas aux sommets des pièces suivantes : le finale de la *Valkyrie*, le premier acte de *Siegfried*, la marche funèbre du *Crépuscule*, il ne faut pas oublier que c'est un prologue, rien de plus. Il est naturel que le drame n'y soit pas encore aussi tragique, aussi émouvant ; et Wagner n'a voulu qu'exposer ses thèmes, sans les développer ni en dégager toute la force et toute la vie, comme il l'a fait ensuite. Sans doute cette exposition est longue¹ ; mais dans la *Tétralogie* tout est long ; il faut l'entendre sans être pressé, et en admettre dès le début la manière et les dimensions². En somme, il faut *savoir écouter* cette œuvre ; et, comme on voit, ils n'avaient peut-être pas tort, ceux qui jugeaient qu'une certaine initiation est nécessaire à la compréhension de l'art wagnérien (ce qui d'ailleurs ne signifie pas, *a priori*, que cet art soit supérieur ou inférieur à un autre). A nous autres Français, il faut déjà un certain entraînement pour savoir bien écouter la *Tétralogie* en entier. Par malheur, les mieux « entraînés » d'entre nous deviennent souvent alors rebelles à un art plus concentré, comme celui de *Pelléas et Mélisande*, où tout porte, où il n'y a aucune note inutile, aucune matière inerte : pourquoi mesurer la beauté à la longueur absolue des développements et à la quantité de sonorité ? Il est vrai qu'à leur tour d'excellents debussistes n'aiment guère Wagner. Il faut en prendre son parti : la compréhension humaine n'est pas toujours très large. L'essentiel est de rester sincère, et de ne pas mépriser de parti pris, sans connaître. C'est plus difficile qu'on ne croit.

CHARLES KÉCHLIN

1. A l'Opéra, grâce à l'entr'acte qui, contrairement à l'idée de Wagner, coupe l'œuvre en deux, cette exposition paraît plus longue encore.

2. Je n'insisterai pas sur l'interprétation vocale de l'*Or du Rhin* ; il serait trop long de parler en détail de chacun des nombreux artistes qui y contribuent. Il y en a d'excellents. Mais là encore, à part quelques exceptions, il ne semble pas que le souffle wagnérien ait passé.





BIBLIOGRAPHIE

LES « ANTIQUITÉS JUDAÏQUES » ET JEAN FOUCQUET¹

Sur un fait d'actualité ayant donné lieu à une légende et à un récit vrai nous admettions au vote la plupart de nos contemporains pour faire un choix définitif entre la vérité et cette légende, la première réunirait peut-être une minorité respectable, la seconde à coup sûr l'emporterait. Mais quelle force pourrait détruire une légende qui date d'un siècle ? A celle qui s'était formée autour du grand artiste que fut Jean Foucquet, il ne manquait rien, pas même le superflu. Au train dont allaient les choses, les œuvres du bon peintre tourangeau risquaient de se multiplier jusqu'à englober la meilleure part de la production artistique du x^ve siècle. Sa renommée en eût souffert : car, après avoir épuisé le stock des bonnes peintures, n'allait-on pas lui en attribuer de médiocres ? Le mouvement déjà avait commencé, timidement encore il est vrai ; néanmoins, il était grand temps de l'enrayer. Pour remonter ce courant, gros de conséquences fâcheuses, il fallait une personnalité jouissant d'une autorité incontestable et assez audacieuse pour heurter de front quelques idées trop aisément admises et passées déjà à l'état d'axiomes. Nul mieux que le comte Durrieu n'était désigné pour entreprendre une semblable tâche : il en a eu le courage, et voici, comme par enchantement, le terrain déblayé. Voici la physionomie de Foucquet dépouillée de toute la parure étrangère qui, sous prétexte d'auréole, l'embrumait un peu. Nous pourrions désormais juger l'artiste et l'admirer, comme il mérite de l'être, sans arrière-pensée.

Pour établir la réputation du peintre, nous n'avons, en réalité, rien autre chose qu'une série de miniatures décorant les deux volumes des *Antiquités judaïques* de Josèphe conservés à la Bibliothèque Nationale. François Robertet, contemporain de Foucquet, écrivit à la fin du tome I^{er} une précieuse note : « En ce livre a douze ystoires, les troys premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du Roy Loys XI^e, Jehan Foucquet, natif de Tours. » C'est là tout ce que nous possédons pour asseoir la renommée de l'artiste. Aussi le comte Durrieu a-t-il toute raison de dire

1. Paul Durrieu, *Les Antiquités judaïques et le peintre Jehan Foucquet*, ouvrage accompagné de 25 planches en héliogravure et de 2 planches en phototypie. Paris, Plon-Nourrit et C^o, 1908. In-folio, 132 p.

qu'à côté de ces miniatures du *Josèphe* il n'y a pas une production existante qu'un document ou un témoignage formel vienne donner à Fouquet. « Si d'autres ouvrages », ajoute l'auteur, « ont été inscrits sous son nom, c'est uniquement par supposition, et parce qu'on a cru y trouver des ressemblances avec les morceaux types contenus dans notre *Josèphe*. La méthode comparative n'a rien d'illégitime. C'est sur cette méthode que repose, dans une très grande proportion, l'histoire de l'art aux époques anciennes, et moi-même, dans le présent ouvrage, j'ai dû plusieurs fois en faire usage. Mais encore convient-il de ne l'utiliser qu'avec une prudence dont les critiques se sont trop souvent départis lorsqu'il s'est agi de Fouquet. Il faut répéter que tout ce que l'on peut dire des productions de Fouquet, abstraction faite de nos miniatures des *Antiquités judaïques*, rentre dans le domaine de l'hypothèse. En dehors de ces miniatures, il n'est pas une œuvre parvenue jusqu'à nous qui puisse être attribuée sûrement au peintre de Louis XI. » On ne saurait mieux dire. Oubliant donc délibérément la légende, M. Paul Durrieu a montré, par comparaison avec cette œuvre connue et authentifiée, ce qui peut être donné à Fouquet et ce qui doit être rejeté définitivement. Ainsi dégagée des ornements parasites, l'œuvre du maître tourangeau reste assez belle pour qu'on s'en contente.

En publiant, sous le haut patronage de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, la reproduction intégrale des miniatures du *Josèphe*, le comte Durrieu a rendu aux historiens de l'art un véritable service. Il a fourni une base solide à tous ceux qui désormais auront à s'occuper du plus célèbre des peintres français primitifs, si tant est que quelqu'un veuille encore revenir sur un sujet qui paraît avoir été épuisé par le savant membre de l'Institut.

Deux parts ont été faites dans le travail de M. Durrieu : l'une relative aux miniatures du manuscrit des *Antiquités*, la seconde consacrée à la critique avisée et prudente de l'œuvre de Fouquet. A vrai dire, ces deux parties se pénètrent l'une l'autre, se complètent et forment un tout parfaitement homogène.

Mais ce n'était pas assez de produire les arguments; il fallait encore, pour affirmer la conviction, parler aux yeux et montrer les documents artistiques d'après lesquels l'auteur s'est formé l'opinion qu'il entend nous faire partager. C'est ici qu'apparaît le rôle des éditeurs Plon et Nourrit. Suivant le mouvement qui, depuis quelques années, entraîne le public éclairé vers l'étude de nos artistes du Moyen âge si dédaignés naguère encore, la vieille maison de la rue Garancière s'est résolument engagée dans une voie nouvelle. Plusieurs publications de grand luxe consacrées à l'art de la miniature ont été entreprises par elle; et, fidèle à son passé, elle n'a rien ménagé pour en assurer le succès. Les *Antiquités judaïques*, dont les héliogravures sont dues au maître Dujardin, se présentent dans des conditions telles que les amateurs les plus difficiles n'y trouveront sans doute guère à critiquer.

A l'illustration complète des deux volumes du *Josèphe* l'auteur a ajouté un certain nombre de planches reproduisant des miniatures empruntées à divers manuscrits dont la décoration a été, à tort ou à raison, attribuée à Jean Fouquet. Le lecteur a donc ainsi sous les yeux toutes les pièces du procès, procès qui, plaidé par un avocat tel que le comte Durrieu, paraissait gagné d'avance.

L'ICONOGRAPHIE D'ALBERT DE HALLER¹

C^E monumental ouvrage s'ajoute à la série des iconographies parues récemment sur de grands hommes tels que Rousseau, Calvin et d'autres. Il répond au désir de plus en plus vif que manifeste notre génération de connaître les célébrités du passé non seulement par leurs œuvres, mais aussi par les nombreuses effigies reflétant leur visage, enveloppe mobile et vivante de leur génie.

L'entreprise d'un tel ouvrage exige deux qualités auxquelles a pleinement satisfait notre auteur : l'endurance et la minutie dans la compilation méthodique d'un catalogue comprenant toutes les œuvres sur lesquelles a porté son attention, une connaissance approfondie des choses artistiques lui permettant de planer au-dessus des détails et d'exprimer, en quelques mots bien rivés, les qualités saillantes des productions placées sous les yeux du lecteur. Dans la rédaction du catalogue, base de toute étude scientifique, M. Weese a eu recours aux lumières de M. Bernoulli, ancien directeur de la Bibliothèque nationale suisse. Cette partie de l'ouvrage peut passer pour un modèle du genre. L'abondance des renseignements y est soumise à un parti pris de méthode et de concision qui oriente rapidement le lecteur dans le sens où il dirige ses recherches. L'exposé même, qui forme le corps du volume et dans lequel M. Weese passe en revue toutes les images de Haller, depuis ses portraits contemporains jusqu'aux statues modernes, ne le cède en rien à la valeur scientifique du catalogue. Elle ajoute à des renseignements précieux, sous forme d'un récit plein de verve, de nombreux aperçus sur le caractère du savant auquel est consacré le volume et sur l'histoire connexe des arts qui ont servi à nous transmettre sa mémoire.

Pour être vivante, une iconographie doit s'attacher à une personnalité de marque. C'était le cas d'Albert de Haller. Ce patricien bernois, né en 1708 à Berne, mort dans cette même ville en 1777, fut un des plus extraordinaires savants qu'ait connus le XVIII^e siècle. Il faisait autorité en matière d'anatomie, de chirurgie et de botanique; il a exercé une influence prépondérante sur les progrès de la physiologie et de la médecine scientifique. De plus, il a chanté, en vers célèbres, l'austère grandeur, la beauté royale des Alpes suisses. Ce qui ajoute du piquant à son histoire, c'est qu'il n'était point uniquement savant de cabinet. Issu d'un milieu aristocratique qui se réservait, dans sa patrie, la direction des affaires politiques, Haller combinait, avec ses recherches scientifiques, l'exercice d'importantes fonctions administratives. De stature haute, de robuste apparence, le regard placide et assuré, il révélait l'atavisme d'une race forte créée pour l'action plutôt que pour la vie intellectuelle; mais le travail infatigable auquel il soumit son esprit finit par marquer les traits de son visage. Sa physionomie présentait de la sorte, au point culminant de sa carrière, un rare mélange d'intellectualité et de robustesse native.

1. *Die Bildnisse Albrecht von Hallers*, par Arthur Weese, professeur à l'Université de Berne, avec la collaboration de MM. Bernoulli, W.-F. de Mülinen, H. Türlér. Berne, A. Francke, 1909. Un vol. gr. in-4^o de 284 p. av. 160 planches héliogravées. (Tirage à 300 ex.)

Son savoir étendu, ses découvertes scientifiques, l'éloquence de ses vers ne tardèrent pas à lui attirer de son vivant une réputation universelle. Ses portraits étaient très recherchés et les graveurs se chargeaient de les reproduire par centaines. Un des premiers est dû au pinceau de J.-R. Huber, peintre bâlois, qui s'était formé à Paris et cultivait le genre de Mignard. Cet artiste évoque la figure du jeune Haller élégant, aux traits mâles, au regard profond, feuilletant un volume, tandis que dans le lointain se dressent les Alpes, objet de son inspiration poétique. Huber retient, dans cette œuvre, les traits du gentilhomme et du poète. Passons sous silence les dérivés de ce type, ainsi que les nombreuses effigies représentant notre savant dans l'exercice de ses fonctions pédagogiques, pour en arriver à l'œuvre capitale dans laquelle le peintre Freudenberger a fixé les traits de l'homme devenu pour ses concitoyens un objet d'admiration et d'orgueil. Haller nous apparaît ici dans toute la force de sa constitution herculéenne. M. Weese place cette imposante figure dans son cadre historique en évoquant, par comparaison, la spirituelle et grimaçante effigie de Voltaire ainsi que la sensibilité mobile, interrogative et névrosée de Rousseau tel qu'il nous apparaît dans l'attachante effigie peinte par Ramsay.

Si caractéristique que soit la peinture de Freudenberger, nous donnons toutefois la préférence au buste qui, à l'entrée de la Bibliothèque de Berne, attire le regard des travailleurs et leur parle un langage tout à fait impressionnant. Mélange curieux de savoir, d'expérience, de force et de vertu, les qualités du grand Haller trouvent ici une expression presque émouvante. Cette œuvre a été attribuée par M. Weese, avec tout un appareil d'arguments probants, au sculpteur Funk, élève du statuaire parisien Vassé, qui semble avoir affirmé à Berne, sous son habile ciseau, les principes vivifiants de Houdon.

Innombrables furent, après la mort du savant, les œuvres destinées à transmettre sa mémoire à la postérité. Parmi elles se trouve un monument dont l'esquisse, aujourd'hui perdue, avait été confiée à Pajou. M. Weese apprécie ces productions avec une rare compétence, tout en émaillant son texte d'excellentes gravures qui, ajoutées aux soins donnés à l'impression du volume, font honneur à la librairie suisse.

C. DE MANDACH



BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1909

I. — ESTHÉTIQUE OUVRAGES TECHNIQUES

- ABDY-WILLIAMS (C.-F.). — *The Rhythm of modern music*. London, Macmillan. In-8, 352 p.
- ALEXANDER-KATZ (P.). — *Enteignung und Städtebau*. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, 21 p.
- Coll. « Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der königl. technischen Hochschule zu Berlin ».
- Almanach der Liebhaberkünste, 1910. Hamburg, F.-W. Thaden. In-16, xvi-278 p. av. fig.
- ANDREANI (I.). — *I progettista moderno di costruzioni architettoniche*. Milano, U. Hoepli. In-16, xi-423 p. av. fig. et 30 planches.
- Coll. des « Manuali Hoepli ».
- The arts connected with building. Lectures on craftsmanship and design, delivered at carpenters' Hall, London Wall, for the Worshipful Company of Carpenters, by R. W. SCHULTZ and others. Edit. by T. RAFFLES DAVISON. London, Batsford. In-8, xiii-224 p. av. 98 grav.
- BARDELEBEN (K. von). — *Statik und Mechanik des menschlichen Körpers (Der Körper in Ruhe und Bewegung)*. Leipzig, B.-G. Teubner. In-8, iv-104 p. av. 26 fig.
- Coll. « Aus Natur und Geisteswelt ».
- BECK (H.). — *Religion und Kunst als Schwester (Festspiel zur Feier der Grundsteinlegung der St. Jakobikirche in Braunschweig an 27. VI. 1909)*. Braunschweig, J. Neumeyer. In-8, 16 p.
- BEISSEL (S.). — *Gefälschte Kunstwerke. Freisburg i. Breisgau*, Herder. In-8, vii-175 p.
- BELLANGER (C.). — *L'Art du peintre. Traité pratique de dessin*. Paris, Garnier. In-18, 266 p. av. 200 fig.
- BENOIT-LÉVY (G.). — *L'Enfant des cités-jardins*. Avant-propos par M^{me} BRANDON-SALVADOR. Paris, éd. des Cités-jardins de France. In-8. 178 p. av. fig. et 15 pl.
- BERGER (E.). — *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*. V. Folge : *Fresko- und Sgraffito-Technik*, nach älteren und neueren Quellen bearbeitet (viii-161 p. av. 6 fig. et 12 planches). München, Callwey. In-8.
- BERLIOZ (H.). — *Die moderne Instrumentation und Orchestration*, enthaltend eine genaue Angabe des Umfangs, des Mechanismus, des Klang- und Ausdruckcharakters der verschiedenen Instrumente, nebst einem grossen Anzahl von Beispielen aus den Partituren der grössten Meister : Auber, Beethoven, Gluck, etc. und einigen noch ungedruckten Werken des Verfassers (267 p.); — *Anhang*, enthaltend *Der Orchesterdirigent*, *Die neuen Instrumente* (20 p.). Deutsch von GRÜNBAUM. Berlin, A. Kunz. In-4.
- BERTOLA (Carlotta). — *Il sentimento di simpatia nell'arte, nella religione, nella morale, nella scienze*. Torino, frat. Bocca. In-8, 112 p.
- BODINGTON (P.-E.). — *The drawing book; or freehand self-taught*. London, Windsor & Newton. In-16, 77 p.
- BREDT (E.-W.). — *Sittliche oder unsittliche Kunst? Eine historische Revision*. München, R. Piper & Co. In-8, iii-113 p. av. 50 fig.
- BREDT (F.-W.). — *Die neue Gesetzgebung auf dem Gebiete der Denkmalspflege und des Heimatschutzes*. München, Callwey. In-8, 22 p.
- 53^e « Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur ».
- BRIX (J.). — *Die ober und unterirdische Ausbildung der städtischen Strassen. Querschnitte*. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, 25 p. av. 30 fig.
- Coll. « Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau... in Berlin ».

- Bungalows and cottages. Choice collections of 100 designs for bungalows and inexpensive cottages costing to build from \$ 4000 to \$ 3000. Minneapolis, Keith. In 4, 96 p. av. fig. et plan.
- CARDUCCI (G.). — Critica e arte (confezioni e bataglie). Libro I (p. 1-80). Milano, Casa edit. italiana.
- « Biblioteca popolare dei grandi autori ».
- Catalogue n° 54 des écoles de dessin. Nouvelles publications en tous genres pour l'étude du dessin artistique, industriel et professionnel. Paris, imp. Levé. In-8, 111 p. av. grav.
- CHANDLER (F.-A.). — Art crafting in metal for amateurs. Boston, Fort Hill Press. In-8, av. fig.
- CLIFFORD (E. C.). — Trees and tree-drawing. London, Rowney. In-16, 112 p.
- Coll. « Treatise on the fine arts ».
- COLAPELICE (G.). — Il disegno e il suo senso pratico, bellezza, stile, arte, insegnamento, radicale riforma delle scuole di disegno. Discussione e proposte. Prefazione. Bologna, tip. Arzognuidi. In-8, xxxvi p.
- COULIN (J.). — Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, 199 p.
- La Décoration artistique. Documents du peintre-décorateur, avec pochoirs découpés en zinc et papier cuir, de frises, bordures, rosaces, écoinçons, encadrements. Paris, Bibliothèque de la décoration artistique. In-4, 36 pl.
- DERMEL (R.). — Gesammelte Werke. VIII. Band : Betrachtungen über Kunst, Gott und die Welt (218 p.). Berlin, S. Fischer. In-8.
- DENOINVILLE (G.). — Sensations d'art, 7^e Série. Préface d'Aug. DALLIGNY. Paris, G. Dujarric. In-16, 324 p. av. 1 planche.
- DIEDERICH (B.). — Führung zur Kunst. Programm. Hamburg (Herold). In-8, 31 p.
- DUFF (J.-R.-K.). — Pastel. A treatise for beginners. London, Simpkin. In-16, 99 p.
- DUTHIE (A.). — Dekorative glass processes. New-York, van Nostrand. In-8, av. grav.
- EBERSTADT (R.). — Bauordnung und Volkswirtschaft. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, 23 p. av. 7 fig.
- Coll. « Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau... in Berlin ».
- EDWARDS (J.). — The art of illustration. London, R. Culley. In-8, 240 p. av. fig.
- ELLENBERGER (W.), BAUM (H.) et DITTRICH (H.). — Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler. IV. Band : Anatomie von Hirsch, Reh und Ziege. (8 pl. av. 28 p. de texte). Leipzig, Dietrich. In-4.
- EMILE-BAYARD. — Education artistique par l'image et l'anecdote. (Introduction à l'histoire de l'art). Préface d'E. PEYNOT. Paris, Albin Michel. In-4, 600 p. av. grav.
- EUDEL (P.). — Fälscherkünste. Nach der autorisierten Bearbeitung von Bruno BUCHER neuherausg. und ergänzt von Arthur ROESSLER. Leipzig, P.-S. Grunow. In-8, xi-215 p. av. planche frontispice.
- FRAIPONT (G.). — Premiers éléments d'art décoratif (Principes et applications). Paris, Belin frères. In-8, 127 p. av. fig.
- FRANKE (D.). — Schmiedeeiserner Gitter. Stuttgart, J. Hoffmann. In-4, 38 pl.
- FRAUENFELDER (G.). — Erziehung der Lehrlinge an der gewerblichen Fortbildungsschule. Einige Gedanken anlässlich der Reorganisation der Gewerbeschule Zürich. Zürich, Schultess & Co. In-8, 4 p.
- FRETER (J.). — Fachzeichnen für Schornsteinfeger. Breslau, F. Hirth. In-4, 14 pl. av. 2 p. de texte.
- Coll. « Lehrhefte für das Fachzeichnen an gewerblichen Schulen ».
- FRETER (J.) et KLAR (J.). — Fachzeichnen für Tapczierer und Dekorateurs. Breslau, F. Hirth. In-4, 14 pl. av. 2 p. de texte.
- Coll. « Lehrhefte für das Fachzeichnen an gewerblichen Schulen ».
- FRETER (J.) et LUDWIG (H.). — Fachzeichnen für Maler. Breslau, F. Hirth. In-4, 9 pl. av. 1 p. de texte.
- Coll. « Lehrhefte für das Fachzeichnen an gewerblichen Schulen ».
- FRETER (J.) et NETSCHKE (W.). — Fachzeichnen für Sattler. Breslau, F. Hirth. In-4, 12 pl. av. 2 p. de texte.
- Coll. « Lehrhefte für das Fachzeichnen an gewerblichen Schulen ».
- FRETER (J.) et SCHÖNFELDER (G.). — Fachzeichnen für Schlosser. Breslau, F. Hirth. In-4, 14 pl. av. 5 p. de texte.
- Coll. « Lehrhefte für das Fachzeichnen an gewerblichen Schulen ».
- FRETER (J.) et SHAKER (E.). — Fachzeichnen für Tischler. Breslau, F. Hirth. In-4, 9 pl. av. 4 p. de texte.
- Coll. « Lehrhefte für das Fachzeichnen an gewerblichen Schulen ».
- FRICKE (R.). — Möbelwerk « Gut Bürgerlich ». Orig.-Entwürfe. Nürnberg, W. Schorkopf. In-4, 54 pl.
- GESTEL (P.-H. van). — Oude en moderne alphabets. Amsterdam, A. Akkeringa. In-4, iv-112 p.
- GLEICHEN-RUSSWURM (A. von). — Sieg der Freude. Eine Aesthetik des praktischen Lebens. Stuttgart, J. Hoffmann. In-8, 387 p.
- GOSSET. — De l'esthétique du temple grec et des cathédrales. Mens agit mollem. D'après le temple de Pestum et le portail de la cathédrale de Reims. Reims, imp. Monce. In-8, 23 p. av. grav.
- GROHMANN (P.). — Neue Malereien für Decken und Wände. VII. Serie (16 pl. av. 1 p. de texte). Leipzig, Gilbers, In-folio.
- GÜNTHER (A.). — Entwürfe für kleine Wohn- und Geschäftshäuser in Farbendruck. Ein Taschenalbum zur Vereinfachung des Projekt-Vorlage bei Bauinte-

- ressenten. Wien, A. Schroll & Co. In-8, 100 planches.
- GUHL (J.). — Pflanzen-Ornamente für Furchen-, Flach-, Reliefschnitt-, Tiefbrand und Freihandzeichnen. Ein Lehrgang mit Anleitung für kleine und grosse Liebhaber. Leipzig, Seemann & Co. In-4, 30 pl. av. 12 p. de texte ill.
- GUILLLOT (E.). — Comment construire une villa. Paris, Dunod & Pinat. In-8, vi-510 p. av. fig.
Coll. « La Construction à la portée de tous ».
- GURLITT (C.). — Das Freilegen und Umbauen alter Kirchen. Mit Benützung einer Rede vom 9. Tag für Denkmalpflege Lübeck 24. und 25. IX-1908. München, Callwey. In-8, 26 p. av. 3 fig.
52* « Flugschrift des Dürer-Bundes zur aesthetischen Kultur ».
- HAGER (G.). — Heimatkunst, Klosterstudien, Denkmalpflege. München, M. Rieger. In-8, x-195 p.
- HALLER (F.). — Neue Motive. Plauen, Schulz & Co. In-4, 15 pl.
- HARTMANN (A.). — Neubauten auf dem Gebiete der Wohlfahrtspflege. Berlin, Schuster & Bußeb. In-folio, 45 pl. av. 2 feuilles de texte.
- HARTUNG (A.). — Flachornamente auf geometrischer Grundlage. Eine Folge von Motiven für die Zwecke der Keramik und anderer Zweige des Kunstgewerbes. 2. Lief. (20 pl.). Berlin, E. Wasmuth. In-4.
- HASLUCK (P.-N.). — Wood-carving, Practical instructions, examples and designs. Part I (24 p. av. fig.). London, Cassell. In-4.
- HAVELMÜLLER (Dr.) [Emil JACOBSEN]. — Moderne Kunst und Ueberkunst in unmodernen Lichte. Berlin, Mayer & Müller. In-8, 38 p.
- HECKER (H.). — Die Wohnungsfrage und das Problem architektonischen Gestaltens. Eine ästhetisch-wirtschaftliche Studie. Aachen, M. Jacobi's Nachf. In-8, vi-259 p.
- HESSLEGREN (F.). — L'Harmonie et la science musicale à la portée de tous. Turin, frat. Bocca. In-8, 64 p.
- HILDEBRAND (E.). — Evangelische Kirchen und Pfarrhäuser. Dresden, G. Kühnmann. In-folio, 60 pl. av. 10 p. de texte.
- HOGARTH (W.). — Analysis of beauty. Pittsfield (Mass.), Silver Lotus. In-8, av. grav.
- HOLTMEYER (A.). — Entwürfe zu Kleinwohnungen. I : Einfamilienhäuser (20 pl. av. 4 p. de texte); — II : Zwei- und Vierfamilienhäuser (16 pl. av. 4 p. de texte). Wiesbaden, C.-W. Kreidel. In-4.
- JASKOWSKI (F.). — Volksbildung durch Wagnersche Kunst. Praktische Vorschläge, theoretische Begründungen. Bühl, Konkordia. In-8, 32 p.
- JESORA (H.). — Neue Kunstschmiede-Arbeiten. Entwürfe für Geländer, Füllungs-
gitter, Tore, Einfriedigungen, etc. Dresden, G. Kühnmann. In-folio, 31 pl.
- KNAB (A.) et BIEDERMANN (F. von). — Graphische Musterblätter moderner Künstler. Mehrfarbige Vorlagen für Lithographen. Merkantilzeichner, Akzidenzsetzer, Firmenschreiber, Glasätzer und Maler. II. Band (60 pl. av. 11 p. de texte). Berlin, B. Hessling. In-folio.
- KNETSCH (B.). — Allgemeine Musiklehre. Berlin, H. Hillger. In-16, 87 p.
- KONNERTH (H.). — Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzmäßigkeit der bildenden Kunst. Mit einem Anhang : Aus dem Nachlass Conrad Fiedlers. München, R. Piper & Co. In-8, 168 p. av. 2 planches.
- KREMS (B.). — Malerei und Weltweisheit. Strassburg, Heitz. In-8, viii-117 p.
- KSINSIK (M.). — Der gewerbliche Zeichenunterricht. Ausführlicher Lehr- und Stoffplan unter Berücksichtigung der Ministerialgrundsätze vom 28. I. 1907. Wittenberg, R. Herrosé. In-8, 32 p.
- KUTSCHER (A.). — Die Kunst und unser Leben. Grundstein zu einer Kritik. München, M. Steinebach. In-8, 47 p.
- LEGRAIN (J.). — Amours et Enfants. Paris, Guérinet. In-4, 32 planches.
- LIESEGANG (F.-P.). — Il cinematografo, manuale di cinematografia, tradotto dal tedesco dall'ing. Henry HIRSCH, con appendice relativa alle prescrizioni regolamentari intorno all'esercizio dei cinematografi. Torino, frat. Bocca. In-8, vii-428 p.
- LOCKYER (N.). — Surveying for archæologist. London, Macmillan. In-8, 132 p.
- MAC. — Character Sketches. Cape Town, Darter. In-4, 80 p. av. grav.
- MAUCLAIR (C.). — La Religion de la musique. Paris, Fischbacher. In-16, ix-182 p.
- MEES (E.-C. Kenneth). — The photography of coloured objects. London, Dawbarn & Ward; New-York, Tennant & Ward. In-8, vi-69 p. av. planches.
- MEISTER (H.). — Die verrostete Leier. Eine Brandmauer gegen die Volkskunstbestrebungen. Heidelberg, Pendel-Verlag. In-8, 31 p.
- MENKEN (H.). — Bungalowcraft book on bungalow and cottage building in its latest development. Los Angeles, Bungalowcraft Co. In-4, 120 p. av. fig. et plans.
- MINGARELLI (R.-C.). — Disegni di trafori. Punto in aria. Bologna, N. Zanichelli. In-16.
- Modèles de bronzes pour meubles et bronzes d'art. Ornaments des styles Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et Premier Empire. 2^e série (35 pl.). Paris, Guérinet. In-4.
- Modern Houses. Selected Examples of dwelling houses. Described and illustr. by T. RAFFLES DAVISON. With a foreword by sir Aston WEBB. London, G. Bell. In-8, x-248 p. av. grav.

- Moderne Kleinbauten. Kleinere Wohn- und Geschäftshäuser, Villen, Schulen, Gasthäuser, Feuerwehr-Spritzen-Depots, Automobil-Garagen, Rathäuser, etc. etc. Entwürfe und Naturaufnahmen von ausgeführten Bauten. Wien, A. Schroll & Co. In-4, 68 pl. av. III p. de texte.
- Moderne Polstermöbel. Wien, F. Wolfrum & Co. In-folio, 30 pl.
- MONTENACH (G. de). — Pour le visage aimé de la patrie! Préface de Ed. Rod. Lausanne, Th. Sack-Reymond. In-16, xxii-471 p.
- MOODY (A. Penderel). — Lace making and collecting. An elementary handbook. London, Cassell. In-8, 120 p.
- MORITZ (C.). — Wohnhäuser und Villen. Berlin, Wasmuth. In-8, 84 p. av. fig.
N° spécial de « Die Architektur des xx. Jahrhunderts ».
- MÜGGE (E.). — Sammlung moderner Pausen und Schablonen. 7. Serie (12 pl. av. 2 p. de texte). Berlin, Spielmeier. In-4.
- MÜLLER (A.). — Architektur und Raumkunst. Ausgeführten Arbeiten nach Entwürfen von A. MÜLLER. Leipzig, Baumgärtner. In-4, 100 planches av. 3 feuilles de texte.
- Münchner Vorlagen für Laubsägerei in Holz und Metall, Kerb-, Flach- und Reliefschnitzerei, Holz- und Metall-Einlegearbeit, Holzmalerei und Tarso-Technik (imit. Intarsia), etc., Flach- und Tiefbrand-Malerei, Kleincisen- und Nadelarbeiten, Astholz-, Dreh- und Leder-Arbeiten etc. etc. 34. Serie (50 pl.). München, Mey & Widmayer. In-folio.
- Muster-Alphabete verschiedener Schriftarten in den neuesten Formen. 16. Heft (12 pl.). Leipzig, R. Bauer. In-4 obl.
- Neue farbige Vorlagen für die Textil-Industrie. II. Serie, 3. und 4. Lief. (12 pl.). Plauen, C. Stoll. In-4.
- NEUHAUS (F.-B.). — Tieranatomie für Künstler: Pferd, Rind, Hund. München, Hans Sachs-Verlag. In-8, 51 p. av. 30 fig.
- NIEDNER (Marie). — Bändchen-Arbeiten (Point-Lace). Leipzig, Verlag der « Deutschen Moden-Zeitung ». In-8, 50 p. av. 161 fig. et 3 feuilles de patrons.
- NIEDNER (Marie) et WEBER (Helene). — Strick-Arbeiten. I (51 p. av. fig.); — II (44 p. av. fig.). Leipzig, Verlag der « Deutschen Moden-Zeitung ». In-8.
- NIEWENGLOWSKI (G.-H.). — Traité pratique de la photographie des couleurs. Tours, imp. Deslys frères. In-18, 380 p. av. 89 fig.
- NIN (J.-J.). — Pour l'art. Paris, Fischbacher. In-32, 64 p.
- OLBRICH (J.-M.). — Architektur. III. Serie, 3. Band (15 pl.). Berlin, E. Wasmuth. In-folio.
- OPPERMANN (C.). — Schaufenster-Dekoration in Wort und Bild und farbig plastischen Modellen. 1-8. Heft. Chemnitz, H. Vilisch. In-4, av. fig. et planches.
- Ornamentik der Gegenwart. Künstlerische Vorlagenhefte. VI. Serie, 4-6. Heft (de chacun 4 pl.). Plauen, Stoll. In-folio.
- Ornements de fleurs. Choix de Gobelins, papier (sic) peints, Etoffes en soie, d'après MÜLLER, CHABAL-DUSSURGEY et autres. Paris, Hessling. In-4, 15 pl.
- PAGANINO (P.-A.). — Il burato. Con prefazione di Elisa Ricci. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, av. gr.
Coll. « Libri antichi di modelli riprodotti e facsimile. Serie 1: Merletti e ricami ».
- PARODI (L.). — Musicologia: tecnica e psicologia dell' arte dei suoni. Genova. In-8, xii-368 p.
- PASQUINELLI (F.). — Guida del raccoglitore e dell' amatore di stampe antiche. Parte I (124 p. av. 12 planches). Lucca, E. Guidotti. In-8.
- PATON (Hugh). — Colour etching. A practical treatise. London, Simpkin. In-8, 28 p. av. fig.
- PAZAUER (G.-E.). — Vereinskunst. München, Callwey. In-8, 23 p. av. 8 p. de fig.
54^e « Flugschrift des Dürer-Bundes zur aesthetischen Kultur ».
- PELLIZZARI (P.). — La riforma dell' insegnamento e l'arte nella scuola, per la V ristampa dell' opera « L'arte nella scuola » del prof. Andrea Bertoli. Maddaloni, A. de Simone. In-8, 47 p.
- PEREIRA ARNSTEIN (A. von). — « Tempera rediviva! ». An die Künstler. Leipzig, E. Haberland. In-8, xii-151 p.
- PINCHETTI (P.). — Manuale del compositore di tessuti: guida alla formazione delle armature per ogni specie di stoffe. Milano, U. Hoepli. In-16, viii-321 p. av. fig.
Coll. des « Manuali Hoepli ».
- POINSARD (L.). — La Propriété artistique et littéraire. Répertoire alphabétique rédigé d'après la législation, les traités, les usages et la jurisprudence des divers peuples. Paris, Lib. générale de droit et de jurisprudence. In-4, 324 p.
- PÖTTER (W.). WOENNE (P.). et KREFTING (W.). — Lehrgang für Lithographen. Zum Gebrauch an Fach- und Fortbildungsschulen. Halle, W. Knapp. In-4, 20 pl.
- PREISSIG (V.). — Zur Technik der farbigen Radierung und des Farbenkupferstichs. I. Teil (129 p. av. fig. et 1 planche). Leipzig, Hiersemann. In-8.
- PRINTZ (H.). — Moderne figurale Entwürfe. Dekorative Malereien. I. Serie (12 pl. av. III p. de texte). Wien, F. Wolfrum & Co. In-folio.
- RABICH (E.). — Der evangelische Kirchenmusikstil. Langensalza, H. Beyer & Söhne. In-8, 18 p.
Coll. « Musikalisches Magazin ».
- RADFORD (W.-A.). — Artistic bungalows. Chicago, Architectural Radford Co. In-8, 208 fig.

- RADFORD (W.-A.). — Combined house and barn plan book, being a complete collection of practical, economical and common sense plans of houses, barns, outbuildings, stock sheds etc. Chicago, Radford Architectural Co. In-4, 287 p. av. fig. et plans.
- RATH (A.). — Entwürfe von Grabkreuzen und Schrifttafel-Ständern aus Schmiedeeisen in allen Stilarten von der Gotik bis zur neuesten Formengebung. I. Serie (69 pl. av. XII p. de texte). Wien, A. Schroll & Co. In-4.
- REYNOLDS. — Discours sur la peinture. Lettres au flâneur, suivies des Voyages pittoresques. Publiés au complet pour la première fois. Trad. nouvelle avec une introduction, des notes et un index par L. DIMIER. Paris, H. Laurens. In-8, 472 p. av. 16 pl.
- Coll. « Écrits d'amateurs et d'artistes ».
- RICHTER (J.-J.). — Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens. Ein Kulturproblem der Gegenwart. Leipzig, Quelle & Meyer. In-8, VII-271 p.
- RIOTOR (L.). — L'Art à l'école. Melun, imp. administrative. In-8, 31 p.
- Notice pour projections (Musée pédagogique).
- ROGGE. — Kunst, Künstler, Christentum. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. In-8, 45 p.
- ROST (H.). — Das moderne Wohnungsproblem. Kempten, Kösel. In-8, VIII-210 p.
- RUSINOL (S.). — Impresiones de Arte. Barcelona, A. Lopez. In-8, 272 p. av. 113 grav.
- RUSKIN (J.). — Conférences sur l'architecture et la peinture. Traduites de l'anglais et annotées par E. CAMMAERTS : L'Eloge du gothique; Turner et son œuvre; le Préraphaélisme. Paris, H. Laurens. In-8, XVI-203 p. av. 20 planches.
- SCHMITT (J.). — Stil und Stilvergleichung. Kurzgefasste Stillehre für Kunstschlosser. Dresden, G. Wolf. In-folio, 42 p. av. 70 fig.
- SCHMOHL (L.) et STAEHELIN. — Das deutsche Haus. II Serie : Wohn- und Geschäftshäuser für mittlere und kleinere Plätze, nebst den dazu gehörigen wichtigsten Grundrissen, Schnitten und Details. 4. und 5. Lief. [et dernière] (de chacune 10 pl.). Stuttgart, K. Wittwer. In-folio.
- SCHNORR von CAROLSFELD (J.). — Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers, herausg. von F. SCHNORR von CAROLSFELD. Leipzig, G. Wigand. In-8, III-255 p. av. portrait.
- SCHULZ (O.). — Schönheit und Zweckmäßigkeit. Wiesbaden, Kreidel. In-8, av. 30 fig.
- SCHUTTE (A.). — Malerische Landhäuser. Ravensburg, O. Maier. In-4, 60 pl.
- SEDER (A.). — Das Tier in der dekorativem Kunst. Serie II : Vögel (15 pl.). Wien, Gerlach & Wiedling. In-folio.
- SEIBOLD (A.). — Die Radierung. Ein Leit-faden und Ratgeber. Esslingen, P. Neff. In-8, VIII-92 p. av. 10 fig. et 2 planches.
- SEIDEL. — Monogrammi moderni. Torino, Crudo & C. In-8, 24 planches.
- SIEBECK (H.). — Grundfragen zur Psychologie und Aesthetik der Tonkunst. Tübingen, J.-C.-B. Mohr. In-8, VII-103 p.
- SPÖRL (H.). — Porträt-Kunst in der Photographie. Ein Lehrbuch über neuzeitliche Porträt-darstellung auf photographischem Wege für Fachleute und Liebhaber. Teil II : Praxis (125 p. av. 78 fig.). Leipzig, Liesegang. In-8.
- SPÖRL (H.). — Photographie in der Technik. Leit-faden zur praktischen Anwendung der Photographie für technische Berufskreise. Hannover, Jänecke. In-16, avec 48 fig.
- « Bibliothek der gesamten Technik ».
- SPURRIER (S.). — Black and White. A manual of illustration. London, Rowney. In-16, 88 p.
- Coll. « Treatise on the fine arts ».
- STÜBBEN (J.). — Ueber den Zusammenhang zwischen Bebauungsplan und Bauordnung. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, 22 p.
- Coll. « Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau... zu Berlin ».
- TACCHI (A.). — Modernes Kleinbauten-Album. Herausg. unter Mitwirkung vieler Architekten. I. Serie (40 pl.); — II. Serie (39 pl.). Passau, Baugeverblische Versandbuchhandlung. In-folio.
- TESSENOW (H.). — Der Wohnhausbau. München, Callwey. In-4, IV-22 p. av. 21 fig. et 45 planches.
- TETZEL (E.). — Das Problem der modernen Klaviertechnik, verfasst unter Beratung von Xaver SCHARWENKA (XIV-99 p. in-8). Nebst Elementarstudien des Gewichtstechnik und Rollung beim Klavierspiel. Praktische Ergänzung zu desselben Verfasser Werk « Das Problem der modernen Klaviertechnik » (9 p.). Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-4.
- TEUCHERT (E.) et SOBE (H.). — Lesebuch für Musiker-Fachklassen in Fach- und Fortbildungsschulen. Dresden, O. & R. Becker. In-8, VIII-376 p.
- TRANCHANT (L.). — La Photosculpture pour tous. Paris, C. Mendel. In-16, 32 p. av. 2 fig.
- « Bibliothèque de la Photo-Revue ».
- TREVISANI (R.). — Foglie e fiori dal vero : studi a penna. Torino, G.-B. Paravia & Cie. In-4, 14 pl.
- TREVISANI (R.). — Manuale degli ornati nuovi stili; con 48 motivi disposti progressivamente per gli alunni delle scuole tecniche, normali, complementari, industriali ed istituti tecnici. Torino, G.-B. Paravia & Co. In-4, 31 pl.
- TRIGGS (H.-Inigo). — Town planning; past, present and possible. London, Methuen. In-8, XIX-334 p. av. 173 grav.
- TSCHERNIG (H.). — Neue Entwürfe für Trep-pengeländer. Berlin, M. Spielmeier. In-folio, 24 planches.

- UDINE (J. d'). — La Belle musique. Entre-tiens pour les enfants. Paris, Devambez. In-8, 84 p. av. 4 planches et musique.
- UNWIN (R.). — Town planning in practice. An introduction to the art of designing cities and suburbs. London, Fisher Unwin. In-4, 438 p. av. grav.
- UTITZ (E.). — Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Stuttgart, F. Encke. In-8, av. 4 fig. et 2 tableaux.
- Verzeichnis der käuflichen Photographien des kaiserlich deutschen archeologischen Institutes in Rom, von H. SCHULZ. Rom, Verlag des archäologischen Institutes. In-8, 42 p.
- VINCI (Leonardo da). — Traktat von der Malerei. Nach der Uebersetzung von Heinrich Ludwig neu herausg. und eingeleitet von Marie HERZFELD. Jena, Dieterichs. In-8, xi-438 p.
- VIOLLET-LE-DUC. — Wie man ein Haus baut. Aus dem Franz. von W. KORMICK. München, Callwey. In-8, viii-386 p. av. 62 fig.
- VOLLAND (K.). — Technische Schattenkonstruktionen. Leipzig, J.-M. Gebhardt. In-8, 30 p. av. 72 fig. et 3 planches.
- WACHLER (E.). — Die Freilichtbühne. Betrachtungen über das Problem des Volkstheaters unter freiem Himmel. Leipzig, F. Eckardt. In-8, 53 p.
- WAGNER (O.). — Zur Kunstförderung. Ein Mahnwort. Wien, E. Kosmack. In-8, 103 p.
- WALTZ (H.). — Allgemeine Musiklehre (Theoretische Elementarlehre der Musik). I. Teil : Das Tonartensystem (56 p.). Crefeld, F. Schuckert. In-8.
- WAMBOLD (L.). — Sängerbrevier. Winke für Dirigenten und Chorsänger. Mit einem Anhang : Partituren beliebter Männerchöre. Leipzig, J.-H. Robolsky. In-8, 12-32 p.
- WARD (J.). — Fresco painting. Its art and technique. New-York, Scribner Sons. In-8, av. grav.
- WEITENKAMPF (F.). — How to appreciate prints. London, Grant Richards; New-York, Moffat, Yard & Co. In-8, 342 p. av. fig.
- WELLNER (K.). — Kopfzeichnen. Kurzgefasste Anleitung zur zeichnerischen Darstellung des menschlichen Kopfes. Ravensburg, O. Maier. In-8, iv-72 et 16 p. av. grav.
- WEVELER (A.). — Ave musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. Ein musikalischer Feldzug. Leipzig, G. Körner. In-8, 135 p. av. portrait.
- WILSON (Lucy-L.-W.). — Picture study in elementary schools. London, New-York, Macmillan. In-16, 28-238 et 23-190 p. en un vol.
- WOLF (Helene). — Wie studiert man am Klavier? Betrachtungen und Ratschläge. Magdeburg, Heinrichshofen. In-8, 22 p.
- WOLFF (H.). — Die Volkskunst als wirtschaftlich-ästhetisches Problem. Vortrag. Halle, Gebauer & Schwetschke. In-8.
- ZIEHN (B.). — Harmonie- und Modulationslehre. Berlin Gross-Lichterfelde, Ch.-F. Vieweg. In-8, iii-164 p.
- Die Zimmerarbeiten. Leitfaden für den Unterricht an baugewerblichen Fachschulen. I : Holzverbände, Hänge- und Sprengwerke, Balkenlagen, Zwischendecken, Fußböden, Fachwerkwände, Gerüste und Einfriedigungen, bearbeitet von F.-A. MÜLLER; — II : Die Dachkonstruktionen, bearbeitet von K. VOLLAND. Leipzig, G.-M. Gebhardt. In-8, vi-67 p. av. 54 fig.

II. — HISTOIRE. — ARCHÉOLOGIE

- ABELS (L.-W.). — Alt-Wien. Die Geschichte seiner Kunst. Berlin, Marquardt & Co. In-8, 170 p. av. 40 pl.
- ADAM (P.). — Dix ans d'art français. Paris, A. Méricant. In-16, xxiv-335 p. av. 8 pl.
- Album national consacré aux gloires françaises. N° 1 : Jeanne d'Arc par les maîtres de l'art français (24 p. av. grav. et musique). Paris, J. Rueff. In-4.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 320 Fachgelehrten des In- und Auslandes herausg. von U. THIEME und F. BECKER. III. Band (Bassano-Bickham) (608 p.). Leipzig, W. Engelmann. In-8.
- ALLOTTE DE LA FUYE (Colonel). — Documents présargoniques. Fasc. I, 2^e partie (pl. xxvi à lv). Paris, Leroux. In-4.
- Les Animaux dans la légende, dans la science, dans l'art, dans le travail. Leur utilisation et leur exploitation par l'homme. Publié avec la collaboration de MM. le lieutenant CHOLLET, A. DAYOT, H. NÉVILLE, A. SCHALEK de la FAVERIE, D^r BEHRING. T. I (xi-550 p. av. grav.). Paris, Bong et C^{ie}. In-4.
- Die antiken Vasen der Akropolis zur Athen. Unter Mitwirkung von Paul HARTWIG, Paul WOLTERS und Rob. ZAHN veröffentlicht von Botho GRAEF. Heft I (p. 1 à 88, av. fig. et 46 planches). Berlin, G. Reimer. In-folio.
- ARCHELET (J. d'). — Au pays de Jacques Cœur. Bourges; son histoire, ses monuments, ses écrivains, ses artistes, Bourges, imp. Fouquier. In-16, 60 p.
- ARMSTRONG (W.). — Art in Great Britain and Ireland. London, Heinemann. In-8, 312 p. av. grav.
- Coll. « The history of art throughout the ages », 1^{er} vol. — Edit. allemande sous le titre : « Geschichte der Kunst in Grossbritannien und Ireland » (Stuttgart, J. Hoffmann). — Edit. espagnole sous le titre : « El Arte en la Gran Bretaña e Irlanda. Traducción de E. DIEZ-CANEDO (Barcelona, A. Lopez).

- Assises scientifiques, littéraires et artistiques fondées par A. de Caumont. Comptendu de la quatrième session tenue à Rouen les 22, 23, 24 juillet et le 13 novembre 1903. Rouen, L. Gy. In-8, xi-186 p.
- AUDUN (M.). — Bibliographie iconographique du Lyonnais. T. I^{er} : Portraits (viii-216 p.). Lyon, H. Georg. In-8.
- BARGELLINI (S.). — Etruria meridionale. Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 146 p. av. 168 grav.
Coll. « Italia artistica ».
- BARNARD (F.-P.). — English Antiquities and the Universities. An inaugural lecture delivered on invitation to the chair of medicinal archaeology in the University of Liverpool. Liverpool, University Press. In-8, 48 p.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Cassel. II. Band : C. Alhard von DRACH : Kreis Fritzlar. Im Auftrage des Bez.-Verbandes des Reg.-Bez. Cassel bearb. (viii-215 p. et atlas de 244 pl.). Marburg, N.-G. Elwert. In-4.
- Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Bearbeitet von P. LEHFELDT und G. VOSS. 35. Heft : G. Voss : Herzogthum Sachsen Meiningen, Kreis Meiningen, Amtsgerichtsbezirk Salzungen (viii-130 p. av. 73 fig. et 26 planches). Jena, G. Fischer. In-8.
- BEAUREPAIRE (E.). — Vieux Paris, vieux plans. Précédé de Paris en plan, préambule d'une conférence faite par Victor PERROT à la cinquante-sixième réunion de la Société archéologique, historique et artistique du Vieux papier le 27 avril 1909. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq. In-8, 24 p.
- BECKER (E.). — Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Strassburg, Heitz. In-8, ix-160 p. av. 7 planches.
Coll. « Zur Kunstgeschichte des Auslandes ».
- BEHREND (W.). — 2 Ostsee städte, Rostock und Wismar. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, vi-142 p. av. 23 fig.
Coll. « Stätten der Kultur ».
- BELSCHNER (C.). — Die Stadt Ludwigsburg, Festschrift zur Feier ihres 200jähr. Bestehens. Im Auftrag des Gemeinderates verfasst. Ludwigsburg, J. Aigner. In-8, iv-106 p. av. fig. et 5 planches.
- BERGNER (H.). — Naumburg und Merseburg. Leipzig, E.-A. Seemann. In-16, viii-180 p. av. 161 fig.
Coll. « Berühmte Kunststätten ».
- Bericht des Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen über seine Tätigkeit im Jahre 1908 an die Prov.-Kommission zur Erforschung und zum Schutze der Denkmale in der Provinz Ostpreussen. Königsberg, B. Teichert. In-8, 42 p. av. 1 fig. et 1 planche.
- Berichte über die Tätigkeit der Prov.-Kommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Prov.-Museen zu Bonn und Trier, 1908. Düsseldorf, L. Schwann. In-8, iv-143 p. av. fig. et 21 planches.
- BERNARD (C.). — Notice historique sur Garagobie, canton de Peyruis, arrondissement de Forcalquier (Basses-Alpes). Digne, imp. Chaspoul. In-8, 26 p.
- BERNARD (C.). — Un sourire dans des pierres (La Maison de Rubens; De Pise au tombeau d'une maîtresse; Van der Goes; Les Flamands sur le chemin de l'Italie; Saül et Rembrandt; etc.). Bruxelles, G. van Oest & C^{ie}. In-8, 143 p.
- Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Herausg. von der histor. Kommission für die Provinz Sachsen und das Herzogtum Anhalt. 28. Heft : W. RASSOW : Kreis Heiligenstadt. Geschichtliche Einleitung von Ortsgeschichten nach dem Entwurf von Karl MEYER bearb. von Prof. Dr. REISCHEL. Geschichtliche Karte von Prof. Dr. REISCHEL (viii-404 p. av. 360 fig. et 8 planches). Halle, O. Hendel. In-8.
- Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Unter Mitwirkung des kön. sächsischen Altertumsvereins herausg. von dem k. sächs. Ministerium des Innern. 33. Heft : C. GURLITT : Bautzen (Stadt) (iv-371 p. av. fig. et 8 planches). Dresden, Meinhold & Söhne. In-8.
- 100 Bilder zur Geschichte Leipzigs. Herausg. und erläutert von Paul BENNDORF. Leipzig, A. Schmidt. In-4, vii p. et 71 feuilles.
- BILLINGS (R.-W.). — The baronial and ecclesiastical antiquities of Scotland. Vol. II and III. Edited by A.-W. Victor GLYNN. London, E. Saundon. In-4.
- BILLY (A.). — Paris vieux et neuf. La Rive gauche. Paris, E. Rey. In-16, 297 p. av. fig.
- BLAKE (H.-A.). — China. London, A. & C. Black. In-4, vii-138 p. av. fig. et 16 planches.
- BLANQUART (F.). — Epitaphes et Inscriptions du XIII^e au XVIII^e siècle recueillies dans le canton d'Amfreville-la-Campagne et publiées avec annotations. Rouen, L. Gy. In-8, 55 p.
- BOEHN (M. von). — La moda. Uomini e costumi del secolo XIX da dipinti e incisioni del tempo scelti del Dr. Oscar FISCHER. Trad. da A. BONGIOANNI. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. 3 vol. in-8, av. fig. et planches.
- BOEHN (M. von) et FISCHER (O.). — Modes and manners of the nineteenth century as represented in the pictures and engravings of the time. Translated by Marian EDWARDS, with a introduction by Grace RHYS. 1790-1878. London, Dent & Co. 3 vol. in-8 : xvi-179 p.; 164 p. et 157 p. av. fig. et planches.
- BOUCHAUD (P. de). — Bologne. Paris, H. Laurens. In-4, 152 p. av. 124 fig.
Coll. « Les Villes d'art célèbres ».
- BOUFFET (H.). — Bredom, sa paroisse, sa seigneurie, son prieuré, et les paroisses

- affiliées. Paris, H. Champion. In-8, 271 p. av. blasons.
- BOURGEOIS (V.-H.).** — Impressions artistiques et archéologiques à Florence. Paris, H. Le Soudier. In-16, 223 p. av. 30 grav.
- BOUTAVANT (H.).** — Notice sur la commune et la paroisse de Brain-sur-l'Authion (Maine-et-Loire). Angers, imp. G. Grassin. In-16, 260 p.
- BROUILLON (L.).** — Histoire de la ville de Sainte-Menehould. Paris, Martinet-Heuillard. In-8, 274 p. av. pl.
- BROUSSOLLE (J.-C.).** — Leçons données à l'Institut catholique de Paris : L'Art, la Religion et la Renaissance. Essai sur le dogme et la piété dans l'art religieux de la Renaissance italienne. Paris, P. Téqui. In-8, xiii-491 p. av. 135 fig.
- BRUEL (F.-L.).** — Histoire aéronautique par les monuments peints, sculptés, dessinés et gravés, des origines à 1830. Paris, A. Marty. In-folio, 96 p. av. 206 planches.
- BRUN (F.).** — Notes sur les Simon de Bucy et le vieux château de Bucy-le-Long. Meulan, imp. A. Rôty. In-8, 50 p.
- CÉPÈDE (C.).** — Le Tumulus néolithique de Wimereux. Boulogne-sur-Mer, imp. G. Hamain. In-8, 24 p.
- CHARLES-ROUX (J.).** — Vienne. Paris, Bloud et C^{ie}. In-8, 133 p. av. 33 planches.
« Bibliothèque régionaliste. »
- C. JESSA (G.).** — Regesto archivio comunale della città di Rovereto. Fasc. II (v-165 p.). Pubblicazione fatta per cura del Musco civico di Rovereto. Rovereto, imp. Roveretana. In-8.
- Chronik der Burg Wildegge von 1534 bis 1684.** Zürich, Orell Füssli. In-8, 362 p. av. grav.
- CLÉMENT (J.-H.-M.).** — La Représentation de la Madone à travers les âges. Paris, Bloud & C^{ie}. In-16, 71 p. av. fig.
Coll. « Art et Littérature ».
- Conférence des Sociétés savantes, littéraires et artistiques de Seine-et-Oise. Compte rendu et communications de la quatrième réunion tenue à Etampes, les 13 et 14 juin 1908, sous la présidence de M. Maurice CROISSET et de M. Alfred PAISANT. Etampes, Flizot. In-8, 268 p. av. fig.
- Congrès archéologique de France. Soixante-quatorzième session, tenue à Avallon en 1907, par la Société française d'archéologie. Paris, A. Picard & fils. In-8, LXXII-717 p. av. grav. et planches.
- COOPER (I.-P.).** — The City of York. The story of its walls, bars and castles. Being a complete history and pictorial record of the defences of the city, from the earliest times to the present day. London, Elliot Stock. In-8, 368 p. av. 56 grav.
- CORRIOL (J.).** — Essai de monographie. Lauzière, Le Brusquet, Le Moustéret. Préf. de M. Victor LIEUTAUD. Sisteron, A. Clergue. In-8, xiv-226 p. av. grav. carte et facsim. d'autographes.
- The demotic magical papyrus of London and Leiden. Edited by F. LL. GRIFFITH and sir Herbert THOMSON. Vol. I, containing introduction, transliteration and translation (210 p. in-8); — Vol. II, containing hand-copy of the text (33 pl. in-folio); — Vol. III containing Indices (154 p. in-4). London, H. Grevel.
- Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des beaux-arts, etc. T. VI, 1^{re} et 2^e liv. (p. 1 à 183, av. pl. 1 à 127). Paris, Firmin-Didot & C^{ie}. In-8 à 2 col.
- Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments... Ouvrage fondé par Ch. DAREMBERG, rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs sous la direction d'Edmond SAGLIO, avec le concours de E. POTTIER. 43^e fasc. (Sculpture-Sibyllæ) (p. 1137-1296 avec 172 fig.). Paris, Hachette & C^{ie}. In-4.
- DIMIER (L.).** — Catalogue et controverse touchant différents points de l'histoire des arts. Paris, Schemit. In-16, ix-930 p.
- DU BLED (V.).** — La Société française, du xvi^e siècle au xx^e siècle. VII^e Série : xviii^e siècle. Auteurs et artistes; Manières d'argent et fermiers généraux; Femmes (et salons du xviii^e siècle; etc. Paris, Perrin & C^{ie}. In-16, 318 p.
- DUFAY (P.), VERNET (M.) et MAREUSE (E.).** — Fernand Bournon, 1857-1909. Paris, H. Champion. In-8, 31 p.
- DUKINFIELD-ASTLEY (J.).** — Bury St. Edmunds. Notes and impressions. London, Elliot Stock. In 8, 56 p.
- DU MONT (L.).** — Le Mont Saint-Michel dans le passé, le présent et l'avenir. Nouveau guide illustré du Mont Saint-Michel et des environs. Rennes, Simon. In-16, 101 p.
- DURAND (Ch.).** — Fouilles de Vésone (compte rendu de 1907). Périgueux, imp. D. Joucla. In-8, 31 p. av. fig. et planches.
- EMILE-BAYARD.** — Les Grands maîtres de l'art. Paris, Garnier frères. In-18, vii-555 p.
- ERMONI (V.).** — La Religion de l'Egypte ancienne. Paris, Lethielleux. In-8, xv-449 p.
- FAGO (V.).** — Arte araba. Roma, tip. nazionale di Bertero & C. In-8, xxv-198 p. av. 50 planches.
- FALCIAI (M.).** — Arezzo : la sua storia, i suoi monumenti. Firenze, F. Lumachi. In-16, 176 p. av. grav.
- FLEISCHER (V.).** — Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611-1684). Wien et Leipzig, C.-W. Stern. In-8, viii-245 p. av. 1 planche.
- FOURGEOIS (J.).** — De Rocamadour en Quercy aux vieux logis de Toulouse. Paysages, légendes, châteaux et vieilles villes. Con-

- férence faite à la Société normande de géographie le 16 mai 1908. Rouen, imp. L. Gy. In-4, 30 p. av. grav.
- GAYET (A.). — Trois étapes d'art en Egypte. L'Empire pharaonique; l'Ecole d'Alexandrie; le Khalifat arabe. Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. In-16, xvi-330 p.
- GAZIER (A.). — Second centenaire de la destruction de Port-Royal. Port-Royal au XVII^e siècle. Images et portraits, avec des notes historiques et iconographiques. Introd. par André HALLAYS. Paris, Hachette et C^{ie}. In-4, viii p. et 20 p. à 2 col., av. 130 planches.
- Geschichte der Kunst in 3000 Tafeln mit begleitendem Text. Herausg. von Ludwig JUSTI. I. Lief. (p. 1-60 av. planches). Berlin, Fischer & Franke. In-4.
- GLEICHEN-RUSSVURM (A. von). — Weimar, Bayreuth, München. « Drei deutsche Kunsstätten ». Leipzig, Verlag Deutsche Zukunft. In-8, 8 p.
- GOMEZ-CARRILLO (E.). — La Grèce éternelle. Préface de Jean MORÉAS. Paris, Perrin & C^{ie}. In-16, xix-329 p.
- GRAND (R.). — Excursion au Faouet (Saint-Fiacre, Sainte-Barbe et Kernascledén), 24 juin 1909. Compte rendu et causerie sur l'art breton. Vannes, imp. Galles. In-8, 20 p. av. planches.
- GRAND-CARTERET (J.) et DELTEIL (Léo). — La Conquête de l'air vue par l'image (1493-1909). 1^{er} fascicule (16 p. av. 3 suppléments). Paris, lib. des « Annales ». In-4 à 2 col.
- GRANDGEORGE (G.). — Toscane et Ombric. Pisc; Florence; Pérouse; Assise; Sienne. Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. In-16, 301 p.
- GRAY (T.). — The buried city of Kenfig. London, Fisher Unwin. In-8, 348 p. av. grav.
- Griechische und römische Porträts. Nach Auswahl und Anordnung von H. BRUN und Paul ARNDT. Text von Paul ARNDT. 79. und 80. Lief. (de chacune 10 pl.) München, F. Bruckmann. In-folio.
- GROSBOIS (J.). — Durtal et ses environs. Angers, imp. P. Desnoes. In-8, 270 p. av. fig. plan et carte.
- Guide du touriste à Vézelay. Origine, Description, Histoire de l'abbaye et de la ville de Vézelay (Yonne). Nancy, Imp. réunies. In-8, 31 p. av. gr.
- Guide du touriste à Verneuil-sur-Avre. Son histoire; ses curiosités. Verneuil-sur-Avre, Turgis. In-12, 48 p. av. gr.
- GUINHUT (A.). — Notice historique sur Saint-Laurent-de-la-Plaine. Angers, Siraudeau. In-8, 288 p. av. grav. et armoiries.
- HALL (E.-H.). — Decorative art in Crete in the bronze age. A dissertation. Philadelphia, Winston Co. In-4, 47 p. av. grav.
- HALLAYS (A.). — Avignon et le Comtat Venaissin. Paris, H. Laurens. In-4, 184 p. av. 127 fig.
- Coll. « Les Villes d'art célèbres ».
- HEIDRICH (E.). — Dürer und die Reformation. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, xi-82 p. av. 1 planche.
- HIARD (M.). — Histoire de Bonelles (Seine-Inférieure). Chap. II : l'Eglise; le Cimetière; la Paroisse; la Fabrique; le Presbytère (p. 21 à 50). Sotteville-lès-Rouen, imp. E. Lecourt. In-8.
- Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Ouvrage publié sous la direction de André MICHEL. T. III, 2^e partie : Les Débuts de la Renaissance [par Marcel REYMOND, André MICHEL, André PÉRATÉ, Emile BERTAUX, Gaston MIGEON, Ernest BABELON, Otto von FALKE, Gabriel MILLET]. Paris, A. Colin. In-8 (p. 465-975 av. 291 fig. et 7 planches).
- Historical Portraits, Richard II to Henri Wriothesley, 1400-1600. The lives by C. R. L. FLETCHER. The portraits chosen by Emery WALKER. With an introduction on the history of portraiture in England. Oxford, at the Clarendon Press; London, Edinburgh, New-York, Toronto et Melbourne, H. Frowde. In-4, 222 p. av. 103 grav.
- HOMOLLE (T.), REINACH (S.), MILLOUÉ (L. de), LÉVI (S.), CAGNAT (R.), DELAPORTE (L.), MORET (A.). — Conférences faites au Musée Guimet. Paris, Leroux. In-18, 261 p. av. fig.
- Inscriptiones græcæ ad res romanas pertinentes auctoritate et impensis Academiæ inscriptionum et litterarum humaniorum collectæ et editæ. Tomus quartus, fasc. 1, edendum curavit R. CAGNAT, auxiliante G. LAFAYE (p. 1 à 96). Paris, Leroux. In-8.
- Jahres-Mappe 1909 der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. München, Gesellschaft für christliche Kunst. In-fol., 24 p. av. 26 fig. et 12 planches.
- JOURDAN (F.). — Avranches, ses rues et places, ses monuments, ses maisons principales, ses habitants, leurs professions pendant la Révolution. Avranches. imp. de l'« Avranchin ». In-8, 521 p.
- KATZ (R.). — Werke klassischer Kunst, Zum Studium der bildenden Künste der Griechen und Römer herausg. II. Band (66 pl. av. 12 p. de texte ill. de fig. et de 6 pl.). Stuttgart, C. Ebner. In-4.
- KENTENICH. — Aus dem Leben einer Trierer Patrizierin. Ein Beitrag zur Kunst- und Wirtschaftsgeschichte der Stadt Trier im 15. Jahrhundert. Trier, F. Lintz. In-8, viii-73 p. av. 8 fig.
- KÜHNERT (E.). — Künstlerstreifzüge durch Reval. Reval, Kluge & Ströhm. In-8, 167 p. av. 20 fig.
- Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Im Auftrage des kgl. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens herausg. von E. GRADMANN. Inventar, 36-41. Lief. : Donaukreis. Oberamt Biberach, bearbeitet von Jul. BAUM und Bertold PREIFFER (II-254 p. av. fig., 20 pl. et 1 carte). Esslingen, P. Neff. In-8.

- Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Herausg. im Auftrag des kgl. bayerischen Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten. 2. Band : Reg.-Bez. Oberpfalz und Regensburg. Herausg. von Geo HAGER. XI. Heft : Geo HAGER : Bez.-Amt Eschenbach (v-721 p. av. 128 fig. 10 planches et carte; — XVI. Heft : P. MADER : Stadt Amberg (iv-207 p. av. 128 fig., 11 planches et 1 plan). München, R. Oldenbourg. In-8.
- LAFAYE (G.). — Inventaire des mosaïques de la Gaule. Publié sous les auspices de de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Fasc. I (Narbonnaise et Aquitaine) (ix-162 p.). Paris, Leroux. In-8.
- LAFAYE (G.), PICHON (R.), CAPITAN (le Dr.), REVILLOUT (E.), BACOT (J.), MORET (A.), DIEULAFOY (M^{me} Jane). — Conférences faites au Musée Guimet. In-18, 289 p. av. fig.
- LE BLANC SMITH (G.). — Haddon. The Manor, the hall, its lords and traditions. London, Elliot Stock. In-8, 180 p. av. 55 grav.
- LEITSCHUH (F.-F.). — Kleine Beiträge zur Geschichte der Kunstentwicklung und der Kunstlebens im Elsass. Köln, J.-P. Bachem. In-8, 111 p.
- Publ. de la « Görres-Gesellschaft ».
- Lexique des antiquités grecques, par Pierre PARIS, avec la collaboration de G. Roques. Paris, Fontemoing. In-8, II p. et 481 p. à 2 col. av. fig.
- L'HÔPITAL (J.-J.). — Italica. Impressions et souvenirs. Milan, Venise. Bologne, Florence. Paris, Perrin & C^{ie}. In-16, xv-227 p.
- LIARD (L.). — L'Université de Paris. Paris, H. Laurens. In-8, 132 p. av. 128 fig.
- Coll. « Les Grandes Institutions de France ».
- LICHTENBERG (R. von). — Hans, Dorf, Stadt. Eine Entwicklungsgeschichte des antiken Städtebildes. Leipzig, Haupt. In-8, ix-280 p. av. fig.
- LOHR (F.). — Das Marsfeld. Ein Gang durch die Ruinen Roms (Fortsetzung). Gütersloh, Bertelsmann. In-8, viii-106 p. av. fig. et 1 plan.
- LOTH (Mgr.). — Charles de Beaurepaire, président de la Société de l'histoire de Normandie. Rouen, L. Gy. In-8, 21 p.
- LUDORFF (A.). — Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Herausg. von Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. XXVIII : Kreis Gelsenkirchen-Land. Mit geschichtl. Einleitung von Dr. DARPE (vi-43 p. av. 17 grav. et 3 cartes); — XXIX : Kreis Gelsenkirchen-Stadt. Mit geschichtl. Einleitung von Dr. DARPE (vi-40 p. av. 37 fig. et 10 cartes); — XXX. Kreis Halle. Mit geschichtl. Einleitung von Dr. NITZSCH (iv-42 p. av. 35 pl. et 3 cartes). Münster (Paderborn, Schöningh). In-4.
- Ludwigslust einst und jetzt. Ein Wegweiser. Ludwigslust, Hinstorff. In-8, 59 p. av. 5 pl.
- MARTY (P.). — Trois localités de l'Ariège : La Bastide-de-Lordat, Le Carlat, Trémoulet et la région située à l'orient de Pamiers (autrefois dénommée Agarnagués ou Boulbonne). Foix, imp. Lafont de Sentenac. In-8, iii-305 p. av. grav et carte.
- MAURI (L. de). — Guida storica ed artistica di Rimini, Riccione, Cattolica, Verucchio, Gradara e San Marino. Bologna, C. Galleri. In-32 av. fig. et 1 plan.
- MEIER-GRAEFE. — Spanische Reise. Berlin, S. Fischer. In-8, 421 p. av. fig.
- MERLIN (A.) et DRAPIER (L.). — La Nécropole punique d'Ard el-Kheraib à Carthage. Paris, Leroux. In-8, 64 p. av. fig. et pl.
- « Notes et documents publiés par la Direction des antiquités et arts du gouvernement tunisien », fasc. III.
- MESSERI (A.) et CALZI (A.). — Faenza nella storia e nell' arte. Faenza. In-4, 646 p. av. fig. et 16 pl.
- MICHEL (E.). — La Forêt de Fontainebleau dans la nature, dans l'histoire, dans la littérature et dans l'art. Paris, H. Laurens. In-8, viii-263 p. av. 32 pl. et 1 carte.
- MIGEON (G.). — In Japan. Pilgrimages to the shrines of art. Transl. by Florence SIMMONDS. London, Heinemann. In-16, 200 p. av. 68 fig.
- MORANDI (L.). — Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima grammatica italiana. Leonardo e i primi vocaboli. Città di Castello, S. Lapi. In-16.
- MORGAN (J. de). — Les Premières civilisations. Etude sur la préhistoire et l'histoire jusqu'à la fin de l'empire macédonien. Paris, Leroux. In-4, xii-513 p. av. fig. et cartes.
- MOUSSET (A.) et MAZERAN (G.). — Dix promenades dans Paris : I. Les Thermes; II. La Conciergerie; III. Saint-Denis, les Tombeaux; IV. Le Pont-Neuf; V. Notre-Dame; VI. Le Marais; VII. L'île Saint-Louis; VIII. La Bièvre; IX. Trois cimetières peu connus; X. Montmartre. Préface de Frantz FUNCK-BRENTANO. Paris, impr. Collemant. In-8, 92 p. av. grav.
- NAVILLE (E.). — Le Livre des Morts égyptien, de la 18^e à la 20^e dynastie. Tulle, imp. Crauffen. In-8, 56 p.
- The Nestorian monument. An ancient record of Christianity in China. Edit. by Paul CAIRNS. London, Open Ct. Publ. Co. In-8, 42 p.
- ORTNER (H.). — Das römische Regensburg. Regensburg, Bauhof. In-8, iv-60 p. av. 8 pl.
- PEET (T.-E.). — The stone and bronze ages in Italy and Sicily. Oxford, at the Clarendon Press; London, Edinburgh, New-York, Toronto and Melbourne, H. Frowde. In-8, 528 p. av. 275 fig., 6 pl. et 4 cartes.
- PELOT (P.). — L'Abbaye royale de Saint-Pierre-les-Dames de Reims et les Seigneurs de Domrémy-la-Pucelle. Reims, Imp. coopérative. In-8, 58 p. av. blasons.
- PHILO-ANGELICANUS. — Ancient tyre Gand modern England; or, the historical type of ancient tyre in its prophetic and antitypical application to modern England. London, Elliot Stock. In-8, 408 p. av. 9 grav. et 4 planches.

- PORQUET (C.). — Glatigny et ses seigneurs. Etude historique sur l'ancienne seigneurie de Glatigny. Versailles, Bernard. In-8, 59 p. av. plan et grav.
- PRENTOUT (H.). — Caen et Bayeux. Paris, H. Laurens. In-4, 156 p. av. 108 fig.
Coll. « Les Villes d'art célèbres ».
- Le Puy-en-Velay. Le Puy, Badiou-Amant. Pct. in-8 obl., 16 p. av. grav.
- QUENTIN-BAUCBART. — Invalides, Palais Bourbon, Légion d'honneur, Ecole militaire, Champ-de-Mars, Cours-la-Reine, Champs-Élysées, Arc de Triomphe. Paris, A. Michalon. In-16, 32 p. av. 40 planches.
Coll. « Paris. Les Anciens quartiers », vol. X.
- Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes, pour servir de bulletin à la mission française du Caire, publié sous la direction de G. MASPERO. Vol. 31, liv. 1 et 3 (112 p. av. fig. et planches) Paris, Champion. In-4.
- Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, salle de l'Hémicycle à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, du 1^{er} au 4 juin 1909. Trente-troisième session. Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. In-8, 344 p. av. 48 planches.
- ROBERTO (F. de). — Randazzo e la valle dell' Alcantara. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 132 p. av. 148 grav.
Coll. « Italia artistica. »
- ROCHE (D.). — L'Art russe. I. L'Art religieux et l'Art princier (21 p.); — II. L'Art populaire (24 p.). Paris, G. Vitry. In-8,
Notices pour projections.
- ROESSLER (C.). — L'Art celtique avant et après Colomban. Mémoires relatifs à l'archéologie, à la numismatique et au folklore celtique. Paris (Foulard). In-8, xii-112 p. av. 44 fig. et 8 planches.
- ROOS (J.) et ERICHSEN (Nelly). — Pisa. London, Dent & Sons. In-8, 407 p. av. 40 pl. et 2 cartes.
Coll. « The mediæval town ».
- ROUVEZ (A.-Th.). — Cités et villes belges. Préface de M. Edmond PICARD. Bruxelles, G. van Oest & C^{ie}. In-8, ii-147 p. av. 45 grav.
- SCHLEINITZ (O. von). — Trier. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, viii-260 p. av. 201 fig.
Coll. « Berühmte Kunststätten ».
- SCHÖNACH (L.). — Beiträge zur Geschlechterkunde tirolischer Künstler aus dem 16-19. Jahrhundert. Innsbruck, Wagner. In-16, 125 p.
- SCHUBRING (P.). — Hilfsbuch zur Kunstgeschichte. Heiligenlegenden, Mythologie, Technik, Zeittafeln. Berlin, K. Curtius. In-8, viii-171 p. av. fig.
- SCHUBRING (P.). — Urbino. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, viii-118 p. av. 58 fig.
Coll. « Stätten der Kultur ».
- SCHUMANN (P.). — Dresden. Leipzig, E.-A. Seemann. In-16, viii-351 p. av. 185 fig.
Coll. « Berühmte Kunststätten ».
- SÉGARD (A.). — Terres antiques. La Sicile. Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}. In-16, 337 p.
- SIMEONI (L.). — Verona e provincia : opera storico-artistica. Verona, C.-A. Baroni. In-8, 550 p. av. 58 planches et 2 cartes.
- SMITH (F.). — The stone ages in North Britain and Ireland. With an introduction by August H. KEANE. London, Blackie. In-8, xxiv-377 p. av. fig.
- SOTO Y CALVO (F.). — El arte francés en Buenos-Aires. Chartres, imp. Durand. In-18, 474 p. av. grav.
- STATT (J.). — Devon Church antiquities. Being a description of many objects of interest in the old parish churches of Devonshire. Vol. I (164 p.). London, Simpkin. In-8.
- STOKES (A.). — Hungary. London, A. & C. Black. In-8, xix-320 p. av. 76 pl.
- STONE (C.). — Eton. London, A. & C. Black. In-8, xi-174 p. av. 20 planches et 1 plan.
- SIRVIENSKI (C.). — Le Dix-huitième siècle. Paris, Hachette et C^{ie}. In-8, 375 p.
Coll. « L'Histoire de France racontée à tous ».
- SYXTUS. — Notiones archeologiae christianae, disciplinis theologicis coordinatae. Vol. II, pars 1^a : Epigraphia (400 p.); pars 2^a : Symbola et picturae (450 p.). Roma, Desclée & C. In-8.
- Table des procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), rédigée pour la Société de l'histoire de l'art français par Paul CORNU. [Préf. de Jules GUIFFREY]. Paris, J. Schemit. In-8, vii-228 p.
- TESDORPF (W.). — Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte. Esslingen, P. Neff. In-4, 76 p. av. 324 fig. et iv p. de texte.
- Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. Herausg. von der archäologischen Kommission bei der böhmischen Kaiser Franz-Josef-Akademie für Wissenschaften, Literatur und Kunst. XXIV : A. РОДНОНА : Der politische Bezirk Böhmische-Brod (v-238 p. av. 351 fig. et 2 planches). Prag; Leipzig, Hiersemann. In-8.
- TROHEL (L.). — Souvenirs celtiques du Moyen âge et des temps modernes dans un coin de la Mayenne. Mayenne, V. Bridoux. In-8, 78 p.
- VACHON (M.). — Le Mont Saint-Michel au péril de la terre. Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}. In-4, 25 p. av. fig. cartes et plans.
- VERWORN (M.). — Die Anfänge der Kunst. Vortrag. Jena, Fischer. In-8, iv-72 p. av. 32 fig. et 3 planches.

WEESE (A.), BERNOUILLI (J.), MÜLINEN (W.-F. de), TÜRLEH (H.). — Die Bildnisse Albrecht von Hallers. Bern, A. Francke. In-4, 284 p. av. 160 grav.

WILPERT (J.). — Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakomben des heiligen Kallistus. Freiburg i. Breisgau, Herder. In-fol., xiv-109 p. av. 70 fig. et 9 planches.

Fasc. complémentaire de la « Roma sotterranea » de J.-B. de Rossi.

WOLFF (F.). — Einrichtungen und Tätigkeit der staatlichen Denkmalpflege im Elsass in den Jahren 1899-1909. Strassburg, L. Beust. In-8, viii-164 p. av. 38 fig.

« Veröffentlichungen des kaiserl. Denkmal-Archivs zu Strassburg ».

BARRAQUER Y ROVIRALTA (C.). — Las casas de religiosas en Cataluña durante el primer tercio del siglo xix. Barcelona, imp. de Fr. J. Altés y Alabart. 2 vol. in-4 : 565 p. et 626 p. av. grav.

ZDEKAUER (L.). — L'idea della giustizia a la sua immagine nelle arti figurative. Discorso inaugurale, letto nell'aula magna della r. Università di Macerata d' 8 novembre 1908. Macerata, Bianchini. In-8, 77 p.

ZWEINIGER (A.). — Der lebendige Homer. Eine Wiederherstellung der Gesichtszüge des lebendigen Homer auf Grund der Totenmaske. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8, 52 p. av. fig.

III. — ARCHITECTURE

AGNELLI (G.). — Le porte di Ferrara. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 160 p. av. grav.

Coll. « Raccolte d'arte. »

ANHEISSER (R.). — Altschweizerische Baukunst. Neue Folge. Bern, A. Francke. In-4, 54 p. av. 100 planches.

ANHEISSER (R.). — Malerische Baukunst in Tirol. Frankfurt a. Main, H. Keller. In-4, 50 planches.

L'Architecture moderne à Paris : les Concours de façades de 1903 à 1908. Dourdan, Thézard. In-4, 40 pl.

Die Architektur der Renaissance in Toscana. Nach den Aufnahmen des Gesellschaft San Giorgio in Florenz herausg., weitergeführt und vollendet von Carl von STEGMANN und Heinrich von GEYMÜLLER. Registerband (viii-102 p.). München, F. Bruckmann. In-8.

AUDREN (abbé). — Château de Vitré. L'Abbatiale. Vitré, imp. Gilles & Co. In-16, 8 p.

BAUDIN (H.). — Villes et maisons de campagne de Suisse. Genève, Kündig. In-8, 40 p. av. 630 p.

BAUDOT (A. de) et PERRAULT-DABOT (A.). — Les Cathédrales de France. Fasc. 6 [et

dernier] (25 pl. av. titre, notices et tables de l'ouvrage). Paris, H. Laurens. In-4.

« Archives de la Commission des Monuments historiques ».

Baukunst und dekorative Sculpture der Renaissance. Mit einer Einleitung von P. KLOPPER. Stuttgart, J. Hoffmann. In-4, 225 p. de fig. av. texte.

BEEDHAM (L.-E.). — Ruined and deserted Churches. London, Elliot Stock. In-8, 116 p. av. 20 p.

BERESFORD CHANCELLOR (E.). — The lives of the British architects. London, Duckworth. In-4, 337 p. av. 40 pl.

BERSA (G. de). — L'arca e la cappella di S. Anastasia nel Duomo di Zara. Zara, E. de Schönfeld. In-4, 26 p. av. 4 pl.

BEYLIÉ (L. de). — Les Ruines d'Angkor. Paris, Leroux. In-8, 29 p. av. 16 grav.

BOINET (A.). — Les Edifices religieux : Moyen âge, Renaissance. Paris, H. Laurens. In-8, vi-210 p. av. 64 grav.

Coll. « Les Richesses d'art de la ville de Paris ».

BOND (F.-B.). — An architectural handbook of Glastonbury Abbey. With an historical chronicle of the building. London, Simpkin, Marshall & Co. In-8, 86 p. av. grav.

BOSSEBEUR (L.-A.). — The castle of Chaumont an Loire and environs. Tours, Boisselier. In-8, 30 p. av. grav.

BOURNON (F.). — La Voie publique et son décor. Colonnes, tours, portes, obélisques, fontaines, statues, etc. Paris, H. Laurens. In-8, ii-232 p. av. 64 grav.

Coll. « Les Richesses d'art de la ville de Paris ».

BROWNE (Edith A.). — Greek architecture. London, A. & C. Black. In-8, xiv-131 p. av. grav.

BÜCHLER (K.). — Das Römerbad Badeweiler. Eine erläuternde Studie. Strassburg, Heitz. In-8, viii-112 p. av. 1 plan et 24 fig. dans le texte et hors texte.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. — La Maison bourgeoise en Suisse. I. Band : Das Bürgerhaus in Uri (104 p. de fig. av. ivi p. de texte ill.). Herausg. von schweizerischem Ingenieur- und Architekten-Verein. Publié par la Société suisse des ingénieurs et architectes. Basel, Helbing & Lichtenhahn. In-4.

CANCOGNI (D.). — Le rovine del Palatino. Guida storico-artistica, con prefaz. del prof. R. LANCIANI. Milano, U. Hoepli. In-16, xv-178 p. av. fig. et plan.

Coll. des « Manuali Hoepli ».

CAZES (E.). — Le Château de Versailles et ses dépendances. L'Histoire et l'Art. Versailles, L. Bernard. In-8, 735 p. av. 30 grav. et 23 plans.

CHAPPÉE (J.) et LEDRU (A.). — Antoigné, château et forge. Le Mans, A. de Saint-Denis. In-4, 77 p. av. fig. et planches.

« Les Châteaux de la Sarthe », 6^e fasc.

- Le Château de Versailles. Architecture et décoration. Introduction et notices par Gaston BRIÈRE. Livr. 10 [et dernière] (texte : 48 p. av. 24 fig.). Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-folio.
- CHINCHOLLE (R.). — Le Château du Tau-reau. Guide à l'usage des excursionnistes. Moulins, Crépin-Leblond. In-16, 42 p. av. grav.
- COLIN (A.). — Le Château de Coucy. Aperçu historique, description, notes de droit féodal. Paris, imp. Levé. In-8, 24 p. av. grav. et plans.
- Les Concours du grand prix de Rome d'architecture en 1909. Paris, A. Vincent. In-4, 10 planches.
- Lo Costruzioni moderne in Italia. Facciate di edifi in stilo moderne. Vol. II (60 pl.). Torino, C. Crudo & C. In-4.
- COUTAN. — L'Eglise du Tréport. Abbeville, imp. Paillart. In-16, 46 p. av. gr. et plans.
- DA LÈSCA (G.). — San Fermo Maggiore di Verona : studi e ricerche originali con la notizia dei restauri recentemente compiuti. Verona, C.-A. Baroni. In-8, 103 p. av. grav.
- DAY (E. Hermitage). — Gothic Architecture in England. London, Mowbray. In-16, 172 p. av. 40 grav.
- DENGEL (P.), DVORAK (M.) et EGGER (H.). — Der Palazzo di Venezia in Rom. Wien, F. Malota. In-folio, viii-177 p. av. 84 fig. et 35 pl.
- DENIS (L.-J.). — L'Eglise de Vouvray-sur-Loir. Laval, V^e Goupil. In-8, 41 p. av. grav.
- DESHAIRS (L.). — Le Grand Trianon. Architecture, décoration, ameublement. Paris. In-folio, xiv p. et 60 pl.
- DESHAIRS (L.). — Aix-en-Provence. Architecture et décoration des XVII^e et XVIII^e siècles. Paris, Calavas. In-folio, xvi et vii p. av. 78 planches.
- DOUBLET (G.). — L'Ancienne Cathédrale de Grasse. 2^e partie. Nice, imp. Malvano & aux Arts et Métiers réunis. In-8, 103 p.
- DUBOIS (P.). — Folleville (Somme); le Château; l'Eglise et les Tombeaux. Guide du visiteur. Amiens, imp. F. Jeunet. In-8, 22 p. av. 7 fig.
- DU CANE (Florence). — Flowers and Gardens of Madeira. London, A. & C. Black. In-8, vii-150 p. av. 24 pl.
- Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall' Archivio dell' opera, per cura di Giovanni Poggi. Parti I-IX. Berlino, B. Cassirer. In-4, cxxxvii-291 p. av. 89 fig.
« Italienische Forschungen, herausg. vom kunsthistorischen Institut in Florenz », vol. II.
- DUPEZARD (E.). — Le Palais-Royal de Paris. Architecture et décoration, de Louis XV à nos jours. 2^e livraison (15 planches). Paris, Lib. centrale d'art et d'architecture. In-folio.
- DURRER (R.). — Die Kunst- und Architektur-Denkmäler Unterwaldens. Im Auftrage der eidgenoss. Landesmuseum-Kommission beschrieben. 26-28. Bogen (p. 401-448 av. fig. et 2 pl.). Zürich (Beer & Co). In-8.
- EBHARDT (B.). — Der Vater Erbe. Beiträge zur Burgenkunde und Denkmalpflege. Aus Anlass des zehnjährigen Bestehens der Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen herausg. Berlin, F. Ebhardt & Co. In-8, v-160 p. av. fig. et 64 pl.
- FELDEGG (F. von). — Die Platz- und Strassenanlage von Salzburg. Wien, A. Schroll & Co. In-4, 20 p. av. 15 fig., 21 planches et 1 plan.
- FRANCIADÉ (E. de). — La Cathédrale de Saint-Denis et ses tombes royales. Guide du visiteur. Saint-Denis, éd. du « Journal de Saint-Denis ». In-18, 69 p. av. grav. et plan.
- FRANZ (W.). — Bilder aus der Geschichte des deutschen Städtebaues. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, 28 p. av. 28 fig.
Coll. « Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau zu... Berlin ».
- French Chateaux and Gardens in the xvth Century. A series of reproductions of contemporary drawings hitherto unpublished by Jacques Androuet Du CERCEAU. London, Batsford. In-folio, xiii-37 p. av. 30 fig. et 27 planches.
- GOTELLI (G.). — I principali castelli della provincia di Reggio Emilia nel gran quadro della storia generale. Parma, L. Battei. In-8, 67 p. av. planche.
- GRAEF (P.). — Die wichtigsten Baudenkmäler der Provinz Posen. 42 Lichtdruck-Tafeln nach photographischen Aufnahmen mit einem Vorwort des Herausgebers und erläut. Text von L. KAEMMERER. Berlin, Verlag der « Blätter für Architektur ». In-4, vi-24 p. av. fig. et 42 pl.
- Les Grands palais de France. Versailles, Le Palais. Avec introd. et notice par P. de NOLHAC. Livr. 3 à 6 (de chacune 16 pl.). Paris, Libr. centrale d'art et d'architecture. In-folio.
- GUPPY (H.) et GUTHIE (V.). — A classified catalogue of the works on architecture and the allied arts in the principal libraries of Manchester and Salford. With alphabet. autor list and subje index. London, Batsford. In-8, 310 p.
- GURLITT (C.). — Antike Denkmalsäulen in Konstantinopel. München, Callwey. In-folio, 8 p. av. 5 fig. et 1 planche.
- Das Hamburger Kontorhaus. Herausg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg. Hamburg, Boysen & Maasch. In-4, 42 pl. av. 12 p. de texte ill.
- HANFTMANN (B.). — Führer durch den Magdburger Dom. Im Auftrag des Magdeburger Architekten- und Ingenieur-Vereins bearbeitet. Magdeburg, E. Baensch jun. In-8, iv-112 p. av. fig. et 40 pl.

- HARTMANN (R.). — Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Strassburg, Heitz. In-8, viii-73 p. av. 5 planches.
Coll. « Zur Kunstgeschichte des Auslandes ».
- HAUPT (A.). — Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen. Leipzig, Degener. In-8, av. 190 fig. et 50 pl.
- HEATH (S.). — The romance of symbolism and its relation to church ornaments and architecture. London, Griffiths. In-4, 254 p. av. grav.
- HEILGENTHAL. — Baugeschichte der Stadt Bruchsal vom 13-17. Jahrhundert. Heidelberg, C. Winter. In-8, 192 p. av. 101 fig. et 1 plan.
Fasc. suppl. de la « Zeitschrift für Geschichte der Architektur ».
- Die hessischen Baugewerkschulen. Schulverfassung, Lehrpläne und Prüfungsordnungen. Amtliche Handausgabe. Darmstadt (G. Jonghaus). In-8.
« Bauwesen », 4^e fasc.
- HESSLER (H.). — 296 Burgen und Schlösser in Unterfranken und den angrenzenden Gebieten von Mittelfranken, Württemberg und Franken. Geschichte und Beschreibung. Nach der vorhandenen Literatur bearbeitet. Mit einer Einleitung über Rittertum und Burgenkunde, einer Uebersicht über die territorialen Verhältnisse Unterfrankens in der Vergangenheit, und einem Anhang über den Bauernkrieg und die Grumbachschen Handel. Würzburg, Perschmann. In-8, iv-232 p.
- HILL (A.-G.). — Architectural history of the christian church. Milwaukee, Young Churchman Co. In-12, av. grav.
- HINRICHS (W.-T.). — Carl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister, 1733-1808. Strassburg, Heitz. In-8, vi-88 p. av. 32 pl.
Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».
- HOFMANN (T.). — Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Band II : Raffaels Werdegang als Architekt, Raffaels Besitzungen in Rom. (149 p. av. 46 fig. et 60 pl.). Leipzig, Gilbers. In-folio obl.
- IVEKOVIC (C.-M.). — Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien. Wien, A. Schroll & Co. In-4, 22 p. av. fig. et 28 planches.
- JÄNECKE (W.). — Die Baugeschichte der Schlosses Iburg, insbesondere des Rittersaales. Zugleich Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege. Münster, F. Coppenrath. In-8, vii-87½ p. av. fig. et 13 planches.
Coll. « Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte, herausg. von M. EHRENBURG », fasc. 4.
- JEANTON (G.) et MARTIN (J.). — Le Château d'Uxelles et ses seigneurs. Paris, A. Picard & fils. In-8, 240 p. av. 9 planches.
- JOSEPH (D.). — Geschichte der Baukunst des XIX. Jahrhunderts. III. Band [et dernier] (xli-863 p. av. 879 fig.). Leipzig, Baumgärtner. In-8.
- JUSTICE (O.). — A travers les châteaux de France. Essai sur l'art français. Paris et Poitiers, Oudin & C^{ie}. In-16, 300 p.
- KANIA (H.). — Die Architektur der Stadt Potsdam im 18. Jahrhundert. Programm. Berlin, Weidmann. In-8, 28 p.
- KAUFMANN (C.-M.). — Der Menastempel und die Heiligtümer von Karm Abu Mina in der ägyptischen Mariütüste. Ein Führer durch die Ausgrabungen der Frankfurter Expedition. Frankfurt a. Main, J. Baer & Co. In-8, 88 p. av. 31 fig. et 1 carte.
- KLEESATTEL (J.). — Alt-Düsseldorf in Bild. Eine Sammlung von niederrheinischen Heimatkunst. Düsseldorf, Schmitz & Olbertz. In-8, 107 pl. av. 16 p. de texte.
- KÖSTER (A.). — Das Pelargikon. Untersuchungen zur Akropolis des Athen. Strassburg, Heitz. In-4, 42 p. av. 6 planches.
Coll. « Zur Kunstgeschichte des Auslandes ».
- LAMBERT (A.) et STAHL. — Deutsche Residenzen und Gärten des XVIII. Jahrhunderts. I. Teil : Nymphenburg, Schleissheim (20 pl. av. xii p. de texte ill.). Leipzig, Seemann & Co. In-folio.
- LAMPÉREZ Y ROMEA (V.). — Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos. Tomo II (670 p. av. 62½ fig. et 12 planches.) Madrid, impr. Balss y C^a. In-lío.
- LANCONTRADE (P.). — L'Eglise de Cazaux-Larbouste et ses peintures murales; Eglise de Bernet. Cazaux-Larbouste (Haute-Garonne), l'auteur. In-16, 61 p. av. grav.
- LASKE (F.). — Der ostasiatische Einfluss auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands, im 18. Jahrhundert. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, iv-116 p. av. 97 fig. et 1 planche.
- LECLERC (E.). — La Kasbah. Alger. éd. de l'Impr. algérienne. In-16, 31 p.
- LECUREUX (L.-Th.). — Saint-Pol-de-Léon : la Cathédrale; le Kreisker. Paris, H. Laurens. In-16, 96 p. av. 38 fig. et 2 plans.
Coll. « Petites monographies des grands édifices de la France ».
- LE FALHER (J.-J.). — Josselin, son pèlerinage et son château. Vannes, Lafolye frères. In-8, 64 p. av. gr.
- LEFÈVRE (L.-E.). — Quatre études archéologiques champenoises. Mémoire sur plusieurs importantes questions auxquelles on a rattaché l'église Saint-Martin d'Etampes (XI^e siècle), l'église et la tour militaire du Petit-Saint-Mard (XI^e siècle), le château fort royal et la miniature des Très riches Heures du duc de Berry (1410-1415), les caves du Moyen âge à Etampes. Paris, A. Picard & fils. In-8, 32 p. av. gr.
- LEFÈVRE (L.-E.). — Origine antique du plan quadrilobé de la tour d'Etampes. Paris, A. Picard & fils. In-8, 15 p. av. 5 fig.

- LONGNON (H.). — Le Château de Rambouillet. Paris, H. Laurens. In-16, 108 p. av. 35 fig. et 2 plans.
Coll. « Petites monographies des grands édifices de la France ».
- MARQUAND (A.). — Greek Architecture. London, Macmillan. In-8, 428 p.
- MARTIN (C.). — L'Art roman en France. L'Architecture et la Décoration. Livr. 2 à 4 (de chacune 16 planches). Paris. Lib. centrale d'art et d'architecture. In-folio.
- Masterpieces of Spanish architecture. London, Gowans & Gray. In-18, 60 p. de gr.
- MEYNER (F.). — Ornamentale Details der modernen Architektur. Berlin, Kanter & Mohr. In-4, 39 pl. av. III p. de texte.
- MOODY (C.-H.). — Selby Abbey. London, Elliot Stock. In-8, 114 p. av. 52 grav.
- MOREL (E.). — Les Monuments de Samarcande et les ruines dans l'Asie centrale. Communication faite à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, le 13 janvier 1908. Lyon, imp. A. Rey & Co. In-8, 18 p. av. gr.
- MUCHAU (H.). — Pfahlhausbau und Griechentempel. Kulturgeschichtlich-sprachwissenschaftliche Untersuchungen über die Entstehung der ältesten Tempel aus dem Pfahlhausbauten und Höhlenwohnungen der nordisch-germanischen Völkstämme. Jena, Costenoble. In-8, XII-362 p. av. 60 fig.
- MULLER Fz (S.) et VOGELSANG (W.). — Holländische Patrizierhäuser. Haag, M. Nijhoff. In-4, 48 p. av. fig. et 40 pl.
- Musterentwürfe für Bauten im Reg.-Bez. Hildesheim. Herausg. von der königl. Regierung Hildesheim. Hildesheim, A. Lax. In-folio, 36 pl. av. II p. de texte.
- NAEF (A.). — Chillon. Tome I : La Camera Domini (VIII-178-LVI p. av. 144 fig. et 20 planches). Genève, Atar. In-4.
- NAVILLE (E.). — The Temple of Deir et Bahari. Part VI [et dernière], with architectural descriptions by SOMERS CLARKE (31 p. av. pl. CLI-CLXXIV). Egyptian Exploration Fund. In-folio.
- NECKER (F.). — L'Eglise de Satigny et sa restauration. Genève, Atar. Brochure in-8, av. fig.
- NELSON (E.-M.). — The cult of the circle-builders. London, R. Atkinson. In-8, 52 p.
- NEUMEISTER (A.). — Deutsche Konkurrenzen. XXIII. Band, 12. Heft (N. 276) : Ministerial- und Landtagsgebäude für Oldenburg; Polizei- und Sparkassen-Gebäude für Altona, Westfalen; Festhalle für Landau (32 p., et p. 1157-1159 des « Konkurrenzen-Nachrichten », av. fig.); — XXIV. Band, 1. Heft (N. 277) : Umgestaltung der Obertorstrasse St-Johann; Rathaus und Sparkasse Donaueschingen; Realgymnasium für Kufstein (32 p., et p. 1162-1167 des « Konkurrenzen Nachrichten », av. fig.); — 2. Heft (N. 278) : Polizeigebäude für München; Lutherhaus für Plauen (34 p. et p. 1168-1172 des « Konkurrenzen-Nachrichten », av. fig.); — 3. Heft (N. 279) : Kurhaus für Warnemünde-Amtshaus für Buer i. W. (34 p. et p. 1173-1176 des « Konkurrenzen-Nachrichten », av. 1 pl.). Leipzig, Seemann & Co. In-4.
- Niox (Général). — L'Hôtel des Invalides. Paris, Ch. Delagrave. In-18, 190 p. av. 45 fig.
- OHMANN (F.). — Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rokoko und Empires aus Oesterreich-Ungarn. II. Serie, 1. Lief. (24 pl.). Wien, A. Schroll & Co. In-folio.
- OSTENDORF (F.). — Die Geschichte des Dachwerkes, erläutert an einer grossen Anzahl mustergültiger alter Konstruktionen. Leipzig et Berlin, Teubner. In-8, 269 p. av. 346 fig.
- PAGLIUCCI (P.). — I castellani del castel Sant' Angelo di Roma, con documenti inediti relativi alla storia della Mole Adriana tolti dall' Archivio segreto vaticano e da altri archivi. Vol. I, parte 2^a : I castellani vescovi (1464-1566). Roma, Loescher. In-8, 184 p.
- Palast-Architektur von Ober- Italien und Toscana von XIII-XVIII. Jahrhundert. IV. Band : Verona, Vicenza, Mantua, Padua, Udine. Herausg. von Albr. HAUPT. 3. Lief. (18 planches). Berlin, Wasmuth. In-folio.
- PARMENTIER (H.). — Inventaire descriptif des monuments cams de l'Annam. T. 1^{er} : Description des monuments (xx-598 p. av. fig.). Paris, Leroux. In-8.
- PARMENTIER (R.). — Villa gallo-romaine d'Oigny (Haute-Saône). Vesoul, Imp. nouvelle. In-16, 3 p.
- Le Parthénon. Introd. de Maxime COLLIGNON. 1^{re} et 2^e livr. (de chacune 17 planches.) Paris, Lib. centrale d'art et d'architecture. In-folio.
L'ouvrage comprendra 8 livraisons.
- PORÉE (C.). — L'Abbaye de Vézelay. Paris, H. Laurens. In-16, 96 p. av. 39 fig. et 1 plan.
Coll. « Petites monographies des grands édifices de la France ».
- PORTER (A. Kingsby). — Mediæval architecture : its origins and developments with lists of monuments and bibliographies. London, Batsford. 2 vol. in-8 : 500 et 514 p.
- PUIG Y CADAFAELCH, FALGUERA (A. de) et GODAY Y CASALS (J.). — L'arquitectura romanica catalunya. Vol. I : Precedents : l'arquitectura romana, l'arquitectura cristiana prerromànica (471 p. av. fig. et 1 planche). Barcelona, Institut d'estudis catalans. In-4.
- QUINION (F.). — Saint-Thégonnec. L'Eglise et ses annexes. Abbeville, F. Paillart. In-16, XI-88 p. av. 3 planches.
- RANCK (C.). — Geschichte der Gartenkunst. Leipzig, B.-G. Teubner. In-8, IV-100 p. av. 41 fig.
Coll. « Aus Natur und Geisteswelt ».

- REDSLOB (E.). — Das Kirchenportal. Jena, Costenoble. In-8. 38 p. av. 92 pl.
Coll. « Deutsche Plastik », n° 1.
- ROBINS PENNELL (Elizabeth). — French Cathedrals, Monasteries and Abbeys, and sacred sites of France. London, Fisher Unwin. In-8, 424 p. av. plans et 183 grav.
- RODOCANACHI (E.). — Le Château Saint-Ange. Travaux de défense; Appartements des Papes; Sièges; Prisonniers; Exécutions; le Trésor. Paris, Hachette & C^{ie} In-4, 298 p. av. 40 planches.
- ROHAULT DE FLEURY (H.). — Historique de la basilique du Sacré-Cœur. T. IV : 1891-1895 (447 p.). Paris, imp. Levé. In-8.
- ROUZAUD (J.). — Un sanctuaire ariégeois. Notre-Dame de Celles. Foix, imp. Lafont de Sentenac. In-8, 78 p. av. grav.
- RUSKIN (J.). — The seven lampes of architecture. London, Cassell. In-8.
Coll. « People's library ».
- SARAZIN (C.). — Petit guide du visiteur à Notre-Dame de Paris. Paris et Lille, Soc. Saint-Augustin, Desclée, de Brouwer & C^{ie}. In-18, 80 p.
- R. Schaefer : Bildermappe für deutsche Haus. IV : Allerlei Gärten (6 pl.). Potsdam, Stiftungsverlag. In-4.
- SCHUEMBRANDT (H.). — Architektur-Konkurrenzen. IV. Band, 5: Wohnhausgruppe in Cöln (32 p. av. fig.); — 6-7 : Vorlesungsgebäude in Hamburg; Fassade für den Neubau der Handwerkskammer in Berlin (64 p. av. fig.); — 8-9 : Errichtung eines Reform-Gymnasialgebäudes in Tempelhof bei Berlin; Neubau eines höheren Mädchenschule zu Hirschberg in Schlesien; Neubau einer Landwirtschaftsschule in Salzwedel; Neubau einer höheren Mädchenschule zu Forst (Lausitz) (62 p. av. fig.). Berlin, E. Wasmuth. In-4.
- SCHULZ (F.-T.). — Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Herausg. mit Unterstützung der städt. Kollegien vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg. 1. und 2. Lief. (p. 1-96 av. fig.). Wien, Gerlach & Wiedling. In-8.
L'ouvrage comprendra 25 livraisons.
- Schweizerische Wettbewerbe und Neubauten. Concours et Constructions suisses. Herausg. von R. KERDER und A. von SENGER. I. Band, 12 : Wettbewerb für ein neues Seminar-Uebungsschul- und ein Laboratoriums-Gebäude in Chur (29 p. av. fig.). Zürich, A. Müller. In-8.
- SEDDING (E.-H.). — Norman architecture in Cornwall: a handbook to the old Cornish ecclesiastical architecture, with notes on ancient manor houses, etc. London, Ward & Co. In-8, 488 p. av. gr. et carte.
- SELLIER (C.). — Anciens hôtels de Paris. Nouvelles recherches historiques, topographiques et artistiques Paris, Champion. In-8, 436 p.
- SIGINOLFI (L.). — L'architettura Bentivolesca in Bologna ed il palazzo del Podesta. Bologna, L. Beltrami. In-8, 180 p. av. fig. et 8 planches.
Coll. « Bologna bella ».
- SIMEONI (L.). — La Basilica di San Zenone in Verona : ricerche e documenti nuovi. Verona, C.-H. Baroni. In-8, 88 p. av. 26 pl.
- SLEUMER (H.-J.). — Die ursprüngliche Gestalt der Zisterzensen-Abtei-Kirche Oliva. Heidelberg, C. Winter. In-8, 44 p. av. 17 fig. et 1 planche.
Fasc. suppl. de la « Zeitschrift für Geschichte der Architektur ».
- SPONSEL (J.-L.). — Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden. 1. Lief. (25 planches). Dresden, Stengel & Co. In-folio.
L'ouvrage comprendra 5 livraisons.
- STEIN (H.). — Les Architectes des cathédrales gothiques. Paris, H. Laurens. In-8, 128 p. av. 24 pl.
Coll. « Les Grands artistes ».
- SUPINO (I.-B.). — L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV. Bologna, Zanichelli. In-8, av. fig. et 16 planches.
- THIERSCH (F. von). — Die Ausstellungs- und Festhalle der Stadt Frankfurt a. Main. Denkschrift zur Feier der Einweihung im Mai 1909, unter Mitwirkung der Baukommission und beteiligter Firmen bearbeitet. Frankfurt a. Main (Schirmer & Mahlau). In-4, 43 p. av. fig. et 18 planches.
- TIÈCHE (A.). — Alt-Bern. Vieux Berne. Bern, A. Francke. In-folio, 23 pl. av. 3 p. de texte.
Texte allemand et français.
- Town planning and modern architecture at the Hampstead garden suburb. London, Fisher Unwin. In-4, 104 p. av. grav.
- TRIVERO (G.-G.). — L'antico convento di S. Domenico di Biella-Piazzo secondo una descrizione del 1351, scritta dal P. G. G. TRIVERO, e ora tradotta dal latino e per la prima volta pubblicata da Cesare POMA. Torino, S. Giuseppe. In-8, 67 p. av. 2 planches.
- VACQUIER (J.). — Ancien hôtel du Maine et de Biron, en dernier lieu établissement des dames du Sacré-Cœur, n° 75 bis, 77 et 79, rue de Varenne; 31 et 33, boulevard des Invalides; 76, rue de Babylone, Paris, F. Contet. In-8, 79 p.
« Monographie du faubourg Saint-Germain »
- VALCOULON LE MOYNE (L.). — Country residences in Europe and America. London, Fisher Unwin. In-4, 457 p. av. 450 grav.
- VAN NECK (L.). — Vieux Bruxelles. Bruxelles, O. Lamberty. In-8, 32 p. av. grav. et plans.
- VARDIN VON VALSILVELLA (A.) et GIACOMELLI VON MONTERONO (L.). — Die italienische Nationalkirche zur « Maria Schnee » in Wien (Minoritenkirche) einst und jetzt. Rückblick auf ihre Bau- und Entwicklungsgeschichte. Wien (H. Kirsch). In-4, 20 p. av. fig.

VESLY (L. de). — Les Fana ou petits temples gallo-romains de la région normande. Rouen, Lecercf. In-8, 170 p. av. 41 pl.

Les Vieux hôtels de Paris. Le Temple et le Marais. 2^e série : Ensembles et détails de décorations extérieures et intérieures, styles Louis XV, Louis XVI (40 pl. av. notices). Paris, F. Contet. In-4.

Le Ville moderne in Italia. Ville di Torino : facciate e piante. Torino, C. Crudo & Co. In-4, 30 p.

Wie man vor Hohenküngsperg gezogen ist und wie es gewonnen warf. (Strassburg, Heitz). In-16, 54 p. av. fig.

ZETZSCHE (C.). — Zopf und Empire in Mittel- und Norddeutschland. I : Gebäude, Fassaden, Fassadenteile (90 pl. av. texte ill.); — II : Einzelheiten des äusseren und innern Ausbaus, Möbel, Grabsteine. Schmiedearbeiten usw. (90 pl. av. texte ill.). Leipzig, Baumgärtner. In-4.

ZIMMERMANN (M.-G.). — Künstlerische Lehren aus der Geschichte des Städtebaus. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8, 26 p. av. 27 fig.

Coll. « Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau... zu Berlin ».

ZUCCHINI (Eg.). — La facciata del palazzo del podestà del secolo xv al xix. Bologna, L. Beltrami. In-8, 50 p. av. fig. et 4 pl.

IV. — SCULPTURE

BOYER (A.). — Paul Chopin, artiste sculpteur sourd-muet (ancien élève de l'Institution nationale des sourds-muets de Paris). Notice. Paris, Imprimerie de l'Institution nationale des sourds-muets. In-8, 12 p. av. portrait et grav.

CORNU (P.). — Dalou. (Paris, 38, quai de l'Hôtel-de-Ville). In-8, 32 p. av. fig.
« Portraits d'hier », n° 8.

DAVIES (Gr.-S.). — Michel Angelo. London, Methuen. In-8, xvii-228 p. av. 126 grav.
Coll. « Classics of art ».

DEHIO (G.) und BEZOLD (G. von). — Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 6. Lief. (20 pl.). Berlin, E. Wasmuth. In-folio.

FURCY-RAYNAUD (M.). — Inventaire des sculptures commandées au xviii^e siècle par la direction générale des Bâtiments du Roi (1720-1790). Paris, J. Schemit. In-8, viii-131 p.

HAVELL (E.-B.). — Indian sculpture and painting. New-York, Scribner Sons. In-4, av. grav.

HILL (G.-F.). — One hundred masterpieces of sculpture. London, Methuen. In-4, xiv-212 p. av. 102 fig.

Inauguration du monument Trasbot. Notice et discours. Corbeil, imp. Créte. In-8, 24 p. av. grav.

Inauguration de la statue de Jeanne d'Arc, don de Giffard-Langevin. Ville d'Angers, 27 juin 1909. Angers, G. Grassin. In-8, 14 p.

JAUDON (H.). — Denys Puech et son œuvre. Rodez, E. Carrère. In-4, 261 p. av. 79 fig. et 12 planches.

JUSTI (Carl). — Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Berlin, Grote. In-8, vii-448 p. av. 41 planches.

KIESERITZKY (G. von) et WATZINGER (C.). — Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Im Auftrage des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts herausg. Berlin, G. Reimer. In-folio, xi-148 p. av. fig. et 56 planches.

MAETERLINCK (L.). — Le Genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne. (Art et folklore). Les miséricordes des stalles en Belgique, en France, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Suisse, en Hollande, etc. Paris, J. Schemit. In-8, 384 p. av. 276 fig.

MASQUELIER (Chanoine). — Inauguration des bustes de MM. Ph. Vrau et C. Feron-Vrau en la crypte de Notre-Dame-de-la-Treille. Lille, imp. de la « Croix du Nord ». In-8, 16 p. av. grav.

Masterpieces of ancient sculpture. Thirty representations of ancient sculpture in Rome. London, Mudie's Library. In-4, 40 pl.

F.-X. Messerschmidt's Werke. Mit biographisch-kritischen Einleitung von L. HEVESI. Herausg. von Jos. WILHA. Wien-Baden. In-4, 35 pl. av. 10 p. de texte ill.

Le Ministère de la Marine, ancien Garde-meuble de la Couronne, œuvre de Gabriel, de 1763 à 1772. Décorations intérieures, époques Louis XV et Louis XVI principalement; ensembles et détails de sculpture ornementale. Paris, Guérinet. In-4, 88 planches.

MONFLIER (G.). — Comptes rendus de l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Gabriel Gravier. Rouen, L. Gy. In-4, 8 p. av. grav.

Le Parc de Versailles. Sculpture décorative. Introd. et notice par Gaston BRIÈRE. 1^{re} livr. (20 pl.). Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-folio.

L'ouvrage comprendra 5 livraisons.

PIERON (S.). — Henri Bonquet. Bruxelles, G. van Oest & C^{ie}. In-4, 116 p. av. 19 fig. et 34 planches.

« Coll. des Artistes belges contemporains ».

PITTONI (Laura). — Jacopo Sansovino scultore. Venezia, Istituto veneto di arti grafiche. In-4, 439 p. av. 120 grav.

POTTIER (E.). — Diphiolos et les modeleurs de terres cuites grecques. Paris, H. Laurens. In-8, 128 p. av. 24 pl.

Coll. « Les Grands artistes ».

RÉAU (L.). — Peter Vischer et la sculpture franconienne du xv^e au xvi^e siècle. Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. In-8, 190 p. av. 24 grav. hors texte.

Coll. « Les Maîtres de l'art ».

REINERS (H.). — Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Gotik

- in Deutschland. Strassburg, Heitz. In-8, x-90 p. av. 29 planches.
- Répertoire des reliefs grecs et romains. T. I^{er} : Les Ensembles (II-493 p. av. fig.) Paris, Leroux. In-8.
- SAUERLANDT (M.). — Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf, K.-R. Lange-wiesche. In-8, xxxii-96 et x p. av. fig.
- Skulpturen-Kalender 1910. Steglitz-Berlin, Neue photographische Gesellschaft. In-4, 6 pl.
- SPEMANN (A.). — Dannecker. Stuttgart, W. Spemann. In-8, xii-154-194 p. av. pl. et facsim.
- WEIBEL (W.). — Jesuitismus und Barokskulptur in Rom. Strassburg, Heitz. In-8, viii-120 p. av. 10 pl.
- Coll. « Zur Kunstgeschichte des Auslandes ».

V. — PEINTURE

- Aachener Kunstblätter. Im Auftrage der Vorstandes des Museums-Vereins zu Aachen herausg. von H. SCHWEITZER. II. und III. Heft (104 p. av. fig. et 1 planche). Aachen (A. Creuzer). In-4.
- ALEXANDRE (A.). — Raffaëlli, peintre, graveur et sculpteur. Paris, H. Floury. In-4, 238 p. av. fig. et 33 planches.
- Altwiener Maler. 40 farbige Faksimile-Reproduktionen nach Altwiener Meisterwerken aus öffentlichem und privatem Besitz. 2. Lieferung (4 pl.). Wien, C.-W. Stern. In-4.
- ATKINS (G.). — Extracts from the letters with notes on painting and Landscapes 1896-1898. San Francisco, A.-M. Robertson. In-8.
- AUBERT (A.). — Runge und die Romantik. Berlin, B. Cassirer. In-8, 134 p. av. 32 fig.
- BAKER (Emily). — Peggy Gainsborough, the great painters daughter. London, F. Griffiths. In-8, 256 p.
- BECKER (W.). — Rembrandt als Dichter, Eine Untersuchung über das Poetische in den biblischen Darstellungen Rembrandts. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, x-162 p. av. 20 planches.
- Coll. « Bücher der Kunst. »
- BELTRAMI (L.), BOTTAZZI (F.), CONTI (A.), CROCE (B.), DEL LUNGO (I.), FAVARO (A.), PELADAN (J.), REYMOND (M.), SOLMI (E.), SPINAZZOLA (V.). — Leonardo da Vinci: conferenze fiorentine. Milano, frat. Treves. In-8, 327 p. av. 30 planches.
- BÉNÉZIT (E.). — La Vie et l'œuvre des grands peintres anciens et modernes. Paris, Gaillard. In-4, 320 p. av. 280 fig.
- BERNARDI (V.). — Il pittore Fra Vittore Ghislandi da Galgario. Bergamo, frat. Bolis. In-16, 50 p. av. 32 fig. et 1 planche.
- BERUETE (A. de). — Velazquez. Mit einem Vorwort von Léon BONNAT. Deutsche, vom Verfasser durchgesehene und erweiterte Ausgabe, herausg. von Valerian von LOGA. Berlin, Photogr. Gesellschaft. In-folio, 102 p. av. 64 planches.
- Bilder aus römischen Handschriften in phototypischer Reproduction. Einleitung und Beschreibung von R. ENGELMANN, Leiden, A.-W. Sijthoff. In-folio, 29 pl. av. xxxi p. de texte ill.
- Coll. « Codices graeci et latini photographice depicti, duce Scatone de VRIES. Supplementum ».
- BOCK (F.). — Matthias Grünewald. I. Teil. (viii-126 p. av. 29 fig. et 19 pl.). München, Callwey. In-8.
- BOHATTA (H.). — Bibliographie der Livres d'Heures (Horae B. M. V.): Officia, Hortuli animae, Coronae B. M. V., Rosaria et Cursus B. M. V. des 15. und 16. Jahrhunderts. Wien, Gilhofer & Ranschburg. In-8, 77 p.
- BONNAMEN (R.). — La Question de la Joconde. Problèmes vinciens. Lyon, imp. Legendre. In-12, 35 p.
- Non mis dans le commerce.
- BOPPE (A.). — Les Peintres de Turcs. Constantinople, imp. Chouth. In-8, 15 p. à 2 col. av. 6 grav.
- Texte en langue turque.
- BORENIUS (T.). — The painters of Vicenza, 1480-1550. London, Chatto & Windus. In-8, 260 p.
- BRAUNE (H.-L.). — Richard Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt. Der flügende Holländer, (10 pl.); — Die Meistersinger von Nürnberg (10 pl.). Leipzig, C.-F.-W. Siegel. In-4.
- Buhsman paintings, copied by M. Helen TONGUE. With a préface by Henry BALFOUR. Oxford, at the Clarendon Press; London, Edinburgh, New-York, Toronto, Melbourne, H. Frowde. In-4, 43 p. av. 8 fig. et 16 pl.
- Bunte Blätter aus aller Welt. 17: Adriaen van der Verff: Die Vertossung der Hagar, — 18. Jan Steen: Die Liebeskranke; — 19: Jan Steen: Das St. Niklasfest; — 20. Frans Hals: Der junge Mann mit dem Schlapphut; — 21. Michelangelo da Caravaggio: Der Falschspieler; — 22. Meindert Hobbema: Die Wassermühle; 23. Jacob van Ruisdael: Der Wasserfall; 24. Vermeer van Delft: Der Maler im Atelier; — 25. Rembrandt van Rijn: Die Nachtwache; — 26. Guido Reni: Christus mit der Dornenkrone; — 27. Antonio Allegri da Correggio: Die heilige Nacht — 28. Antonis Mor: Prinz Wilhelm I. von Oranien. Dresden, Römmler & Jonas. In-4, av. texte sur la couverture.
- BUTLER (Elizabeth). — From sketch-book and diary. London, A. & C. Black. In-8, x-177 p. av. 21 fig. et 28 planches.
- CARMICHAEL (M.). — Francia's Masterpiece. An essay on the beginnings of the Immaculate Conception in Art. London, K. Paul. In-8, 202 p.
- Les Chefs-d'œuvre de Dürer (1471-1528). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, M. We-

- cher; [London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 66 p. av. 60 grav.
« Petite collection d'art Gowans. »
- Les Chefs-d'œuvre de Gainsborough (1727-1788). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, M. Weicher; London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 66 p. av. 60 gr.
« Petite collection d'art Gowans. »
- Les Chefs-d'œuvre de Goya (1746-1828). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, W. Weicher; London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 66 p. av. 60 grav.
« Petite collection d'art Gowans. »
- Les Chefs-d'œuvre de Greuze (1725-1805). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, M. Weicher; London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 66 p. av. 60 gr.
« Petite collection d'art Gowans. »
- Les Chefs-d'œuvre de Lotto (1480-1556). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, M. Weicher; London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 67 p. av. 60 gr.
« Petite collection d'art Gowans. »
- Les Chefs-d'œuvre de Luini (c. 1475-1532?). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, M. Weicher; London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 66 p. av. 60 grav.
« Petite collection d'art Gowans. »
- Les Chefs-d'œuvre de Michel-Ange (1475-1564). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, M. Weicher; London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 67 p. av. 60 grav.
« Petite collection d'art Gowans. »
- Les Chefs-d'œuvre du Pérugin (1446-1524). Paris, A. Perche; Bruxelles, Spineux & C^{ie}; Lausanne, E. Frankfurter; Leipzig, M. Weicher; London et Glasgow, Gowans & Gray. In-18, 66 p. av. 60 grav.
« Petite collection d'art Gowans. »
- CHERVET (E.). — La Peinture française au XVIII^e siècle. Melun, Imp. administrative. In-8, 39 p.
Notice pour projections (Musée pédagogique).
- CHERVET (E.). — Rubens. Melun, Imp. administrative. In-8, 23 p.
Notice pour projections (Musée pédagogique).
- CHIAPPANI (G.). — Pittori Nasocchi, artisti bassanesi dei secoli XV-XVI. Bassano. tip. S. Pozzato. In-8, 45 p.
- Les Concours Chenavard, 1894 à 1909, Paris, A. Vincent. In-4, 138 planches.
- CROWE (J.-A.) et CAVALCASELLE (G.-B.). — A new history of painting in Italy. Edited and supplemented with notes by Edmond HUTTON. Vol. II (504 p. av. 102 gr.) London, Dent & Co. In-8.
- CYR (E.-M.). — Story of three great artists: Raphael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci. Boston, Ginn & Co. In-8, VIII-204 p. av. fig.
- DAMRICH (J.). — Albrecht Dürer. München, Gesellschaft für christliche Kunst. In-8, 48 p. av. 60 fig.
Coll. « Die Kunst dem Volke », n° 1.
- Denkmäler der Malerei des Altertums. Herausg. von Paul HERRMANN. I. Serie, 8. Lief. (10 pl. in-folio, av. p. 89-100 du texte ill. in-4). München, F. Bruckmann.
- Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. 100 Farbentafeln. Mit einer Einleitung von F. DÜLBERG und begleitenden Texten. Leipzig, E.-A. Seemann. In-4, IV p. et 100 pl. av. notices.
Réunion de planches et de notices des « Meister der Farbe ».
- Deutsche Maler, 1909. Eine Folge von Mappen: I. Claus Meyer; — II. Gustav Kampmann; — III. Adolf Oberländer; — IV. Ludwig von Hofmann; — V. Georg Daubner; — VI. Friedrich Keller; — VII. Walter Georgi; — VIII. Otto Fischer. (Livr. de chacune 5 pl. av. IV p. de texte ill.) Düsseldorf, Verlag der « Rheinlande ». In-4.
- DILLON (E.). — Rubens. London, Methuen. In-8, XXIV-250 p. av. 484 pl.
Coll. « Classics of art ».
- Documents en partie inédits sur les Clouet, peintres du roi de 1522 à 1572, et sur plusieurs peintres de leur époque, publiés avec une introduction et annotés par Th. COURTAUX. Paris, Cabinet de l'historiographie. In-16, 43 p.
- Drawings of Alfred Stevens. [Notice by Hugh STANNUS]. London, Newnes. In-8, 48 pl. av. X p. de texte.
Coll. « Drawings of the great masters. »
- Drawings of Watteau. [Notice by Octave UZANNE]. London, Newnes. In-8, 49 pl. av. XVI p. de texte.
Coll. « Drawings of the great Masters. »
- Albrecht Dürer. Sein Leben und ein Auswahl seiner Werke. Mit Erläuterungen zu den einzelnen Blättern. Im Auftrage der « Lehrervereinigung für Kunsterziehung, Nürnberg » und mit Unterstützung der Stadt Nürnberg herausg. von Fr. NÜCHTER. Ansbach, F. Seybold. In-4, 81 p. av. fig. et 51 planches.
- The Dowdeswell Chart. Chronological Chart of Artists of the Dutch, Flemish, French, German, Spanish and British School of painting from 1350 to 1800. London, Dowdeswell. In-plano.
- Fragonard. Paris, P. Laffite & C^{ie}. In-8, 79 p. av. 8 pl.
Coll. « Les Peintres illustres de tous les temps et de tous les pays ».
- Frans Hals. Paris, P. Laffite & C^{ie}. In-8, 80 p. av. 8 pl.
Coll. « Les Peintres illustres de tous les temps et de tous les pays ».
- FRÖLICHER (Elsa). — Die Porträtkunst Hans Holbein's des Jüngeren und ihr Einfluss auf die schweizerische Bildnismalerei in XVI. Jahrhundert. Strassburg, Heitz. In-8, XII-85 p. av. 27 planches.
Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».

- FURTWAENGLER (A.) et REICHOLD (K.). — Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorrag. Vasenbilder. Nach Furtwaenglers Tode fortgeführt von Fr. HAUSER. II. Serie, 6. Lief. [et dernière] (10 pl. in-folio, av. vi p. de texte). Nebst Text (ix, xii et p. 267-356, av. fig. et 1 planche, in-4). München, F. Bruckmann.
- Goya: Retratos de mujeres. Sesenta reproducciones de los mayores cuadros. Barcelona, A. Lopez. In-16, 64 p. av. 60 grav.
- Coll. « Los grandes maestros de la pintura en España ».
- GREIG (J.). — Gainsborough. London. A. & C. Black. In-4, xiv-179 p. av. 15 pl.
- Grouze. Paris, P. Lafitte & C^{ie}. In-8, 80 p. av. 8 planches.
- Coll. « Les Peintres illustres de tous les temps & de tous les pays ».
- Die grossen Maler in Wort und Farbe, herausg. von A. PHILIPPI. Leipzig, E.-A. Seemann. In-4, 120 pl. av. notices.
- Réunion de planches et de notices tirées de l'ouvrage: « Die Galerien Europas ».
- Handzeichnungen Michelagnolo Buonarroti. Herausg. von Karl FREY. 12-18. Lief. (de chacune 10 pl. av. 6 p. de texte). Berlin, J. Bard. In-4.
- HARTWIG (P.). — Hans von Marées. Fresken in Neapel. Berlin, B. Cassirer. Gr. in-folio, 16 p. av. 9 fig. et 7 planches.
- HEIDRICH (E.). — Die altdeutsche Malerei. Jena, E. Diederichs. In-8, 276 p. av. 200 grav.
- Coll. « Die Kunst in Bildern », 1^{er} vol.
- HEIN (Marguerite). — A l'école de Goya. Paris, Sansot. In-8, 142 p. av. 33 fig.
- HENDRICH (H.). — Der Ring des Nibelungen in Bildern. Leipzig, J.-J. Weber. In-folio, 14 pl. av. vi p. de texte.
- Ingres d'après une correspondance inédite. Introduction, commentaires et notes par BOYER d'AGEN. Paris, H. Daragon. In-8, 544 p. av. 90 planches.
- JASKULSKI (K.). — Der Symbolismus Böcklins. Programm. Czernowitz, Pardini. In-8, 35 p.
- JOHNSON (A.-E.). — Dudley Hardy, R. I., R. M. S. London, A. & C. Black. In-4, viii-56 p. av. fig. et 8 planches.
- KLEIN (R.). — Félicien Rops. (Neue Folge). Berlin-Halensee, Internationale Buch- und Kunstverlag. In-4, 64 p. av. 48 fig. et 5 planches.
- Édité également en français (Paris, Lib. artistique internationale, coll. « L'Art et le Beau »).
- KLEIN (R.). — Fritz Boehle. Berlin, Internationaler Buch- und Kunstverlag. In-4, 60 p. av. 55 grav.
- Édité également en anglais (London, Fisher Unwin).
- KLEY (H.). — Skizzenbuch. 100 Federzeichnungen. München, A. Langen. In-4, 64 p.
- Gustav Klimt. 1^{re} Lieferung. (10 pl.). Wien, H.-O. Mietheke. In-folio.
- L'ouvrage comprendra 5 livraisons,
- KONODY (P.-G.). — Chardin. London, T. C. & E. C. Jack. In-8, 81 p. av. 8 pl.
- Coll. « Masterpieces in colour ».
- Franz Kupka: Album. 1 Lief. (1 planche av. texte sur la couv.) Prag, B. Koci. In-folio.
- LAFFENESTRE (G.). — La Vie et l'œuvre de Titien. Paris, Hachette & C^{ie}. In-16, x-315 p.
- LIKHATCHEFF (F.-P.). — Matériaux pour l'histoire de l'ikonographie russe. Saint-Petersbourg, Manufacture des Papiers de l'État; Paris, A. Picard & fils. 2 albums in-folio: 210 et 199 pl. av. 14 et 13 p. de texte.
- Texte russe et français.
- Louis XVI Malereien. Entwürfe unter teilweiser freier Benützung alten Arbeiten aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit einer illustrativen textlichen Beigabe von B. HESSLING. Berlin, Paris, New-York, Hessling. In-folio, 20 pl. av. 12 p. de texte ill.
- LUPATELLI (A.). — Francesco Melanzio da Montefalco, pittore dal xv al xvi secolo, discorso letto il 18 ottobre 1908 per l'inaugurazione di una lapida commemorativa. Foligno, Società poligraf. F. Salvati. In-8, 15 p.
- LUTZ (J.) et PERDRIZET (P.). — Les Verriéristypologiques alsaciennes: Mulhouse, Wissembourg, Colmar, Mulhouse, Meiningen; In-folio, ii-25 p. av. 27 planches.
- Édité également en allemand (Leipzig, Beck). Extrait de l'ouvrage des mêmes auteurs: « Speculum humane salvationis ».
- MACFALL (Haldane). — Fragonard. London, T. C. & E. C. Jack. In-8, 80 p. av. 8 pl.
- Coll. « Masterpieces in colour ».
- MACFALL (Haldane). — The French pastellists of the eighteenth century. Their lives, their times, their art, and their significance. Edited by T. LAMAN HARE. London, Macmillan. In-4, 211 p. av. 52 pl.
- MACH (E.-R.-O. von). — Art of painting in the 19th century. Boston, Ginn & Co. In-8.
- MARCEL (Pierre). — Charles Le Brun. Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. In-8, 190 p. av. 24 grav. hors texte.
- Coll. « Les Maîtres de l'art ».
- Marterln (Votivtafeln und Feldkreuze), Aufschriften und Inschriften in Tirol, Vorarlberg und dem übrigen Oesterreich. Mit einem Anhang. Meran-Mais; Leipzig, Tietmeyer. In-8, 48 p.
- MASNOVO (O.). — La vita e le opere di Pier Antonio Bernabei, pittore parmigiano, secondo documenti inediti (1567-1630). Parma, Facciadori. In-8, 58 p.
- MAUCLAIR (C.). — Eugène Delacroix. Berlin, Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur. In-4, 60 p. av. 50 grav.
- Édité également en français (Paris, Lib. artistique internationale, coll. « L'Art et le Beau ») et en anglais (London, Fisher Unwin).
- MENGIN (U.). — Benozzo Gozzoli. Paris, Plon-Nourrit & C^{ie}. In-8, 173 p. av. 24 grav. hors texte.
- Coll. « Les Maîtres de l'art ».

- MEIER-GRAEFE (J.). — Hans von Marées, sein Leben und sein Werk. II. Band. (xi-621 p. av. 100 grav. dans le texte et hors texte). München, Piper & Co. In-4.
- Le 1^{er} vol. consacré à la biographie de l'artiste, n'a pas encore paru.
- The Menpes series of great masters. Facsimile reproductions in colour of the original paintings. N. 28-37 in-folio (10 pl.); N. 51-69 in-4 (19 pl.). London. A. & C. Black.
- Jean-François Millet. Eine Kunstgabe. Mit einer Einleitung von Gerh. KRÜGEL. Herausg. von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. Mainz, J. Scholz. In-8, 35 p. av. 2 fig. et 14 pl.
- Moderne Kunst (Mauve, Neuhuys, De Bock). Amsterdam, Albert de Lange. In-folio, 24 pl.
- MOLMENTI (P.). — Giovanni Battista Tiepolo. La sua vita e le sue opere. Milano, U. Hoepli. In-4, xii-360 p. av. 350 fig. et 80 planches.
- NASSE (H.). — Jacques Callot. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-4, xi-100 p. av. 46 pl.
- Coll. « Meister der Graphik ».
- NOVATI (F.). — Freschi e mini del dugento. Milano. In-8, 375 p. av. fig.
- OPPÉ (A.-P.). — Raphael. London, Methuen. In-8, xvi-231 p. av. 201 planches.
- Coll. « Classics of art ».
- OSBORN (M.). — Eugen Bracht. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, 97 p. av. 79 fig.
- Coll. « Künstler-Monographien ».
- Un peintre dominicain. L'œuvre artistique du R. P. Besson, publié par les Pères BERTHIER et VALLÉE. Le Saulchoir, Kain (Belgique), T. R. P. I.-G. Vallée; Paris, Lethielleux, A. Marty. Gr. in-4, 63 p. av. 77 planches et 5 tables.
- Pochoirs japonais recueillis et groupés par Th. LAMBERT. Paris, Ch. Massin. In-4, 50 planches.
- Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles. Recueil de portraits de personnages russes de l'époque de l'impératrice Catherine II et des empereurs Paul I^{er} et Alexandre I^{er} (1762-1825), par le grand-duc NICOLAS MIKHAILOWITCH. Vol. IV (470 p. av. 100 planches). Saint-Petersbourg, Manufacture des Papiers de l'Etat. In-4.
- Texte russe et français.
- Raphaël. L'œuvre du maître. Paris, Hachette & C^{ie}. In-8, xxxiii-246 p. av. 275 fig.
- Coll. « Les Classiques de l'art ».
- Raphaël. Paris, P. Lafitte & C^{ie}. In-8, 79 p. av. 8 pl.
- Coll. « Les Peintres illustres de tous les temps et de tous les pays ».
- RAVÀ (A.). — Pietro Longhi. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 156 p. av. grav.
- Coll. « Pittori, scultori e architetti ».
- F. von Reznicek : Verliebte Leute. Album. München, A. Langen. In-4, 30 pl. av. 2 p. de texte.
- RICHTER (L.). — Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nach Tagebuch niederschriften und Briefen. Herausg. und ergänzt von Heinrich RICHTER. Mit 1 Bildnis Ludwig Richters und einer Einleitung von Ferd. AVENARIUS. Leipzig, M. Hesse. In-16, 750 p. av. 1 grav.
- Edit. populaire par le « Dürerbund ».
- ROBIN (M.). — Gustave Courbet. (Paris, 38, quai de l'Hôtel-de-Ville). In-4, 32 p. av. fig.
- Coll. « Les Hommes d'hier », n° 10.
- RODENWALD (G.). -- Die Composition des pompejanischen Wandgemälde. Berlin, Weidmann. In-8, 270 p. av. 38 fig.
- ROSENHAGEN (H.). — Wilhelm Trübner. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8, 106 p. av. 98 grav.
- Coll. « Künstler-Monographien ».
- Aristide Sartorio. [Texte par Antonio MUÑOZ]. Roma, W. Modes. In-18, xii-62 p. av. 63 fig.
- Coll. « Artisti contemporanei », n° 1.
- SCHUBRING (P.). — Die sixtinische Kapelle. Rom, Frank. In-8, 147 p. av. 138 fig.
- SCHUMANN (P.). — Max Klingers Wandgemälde für die Aula der Universität Leipzig. Leipzig. E. A. Seemann. In-8, 15 p. av. 1 planche.
- Selected pictures by Joseph Israels, Leon Lhermitte, Matthew Maris, Henri Harpignies. London, Simpkin. In-4, av. grav.
- Sketching Grounds. [Introd. by A. EAST. Text by CL. HAYES, CH. PEARCE, E. W. CHARLTON, O. CARLANDI, A. EDDINGTON, J. TAYLOR, W. H. BARTLETT, J. PENNELL, R. B. CUNNINGHAME GRAHAM, J. WILLIAMS, H. HUGHES-STANTON, W. DOUNE, Gordon HOME, W. BALL, Katharina FEDDEN, A. S. LEVETUS, H. MARSHALL, L. SPARRE, G. HOLME]. London, Paris, New-York, Offices of « The Studio ». In-4, 292 p. av. fig. et 17 planches.
- N° spécial d'été du « Studio ».
- STAHL (F.). — Altenglische Meister. Berlin. Internationale Buch- und Kunstverlag. In-4, 60 p. av. 52 grav.
- Édité également en français sous le titre « Les Grands Maîtres anglais » (Paris, Lib. artistique internationale, coll. « L'Art et le Beau ») et en anglais sous le titre « The great English Masters » (London, Fisher Unwin).
- Thirty favorite paintings by leading American artists : Maxfield, Parrish, Remington and others. New-York, Collier & Son. In-folio, 61 p. av. grav.
- Hans Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen. Herausg. von Henry THODE. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, LXVIII-550 p. av. 874 fig.
- Coll. « Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe ».
- Hans Thoma : Gemälde. VI : Gemälde in Frankfurt a. Main. Herausg. von H. THODE (80 pl. av. VIII p. de texte). Frankfurt a. Main, H. Keller. In-folio.

Hans Thoma und seine Weggenossen. Eine Kunstgabe. Mit einem Geleitwort von W. KORTZE. Herausg. von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege zu Berlin. Mainz, J. Scholz. In-8, 71 p. av. fig.

Thoma-Mappe. Herausg. vom Kunstwart. München, Callwey. In-4, 25 pl. av. iv-20 p. de texte ill.

URBAN (F.). — Religiöse Malereien für Kirchendekoration. Entwürfe und ausgeführte Arbeiten. 2. Abtheilung (25 pl. av. iii p. de texte). Wien, A. Schroll & Co. In-folio.

VASARI (G.). — Vita di Andrea del Sarto, con note e illustrazioni. Ediz. popolare pubbl. a cura della società operaia di M. S. Andrea del Sarto di S. Salvi. Firenze, Soc. ed. l'Etruria. In-8, 31 p. av. fig.

Visions d'artiste. Ouvrage comprenant 30 planches d'après les œuvres originales de Gustave Marissiaux. Préface par A. DONNAY. Liège, Vaillant-Carmanne. In-folio, 8 p. av. 30 planches.

Velasquez (sic). Paris, P. Lafitte & C^{ie}. In-8, 79 p. av. 8 planches.

Coll. « Les Peintres illustres de tous les temps et de tous les pays ».

Watteau : Handzeichnungen. Herausg. von Cornelius GURLITT. 1-2. Lief. (de chacune 6 pl. av. 4 p. de texte). Berlin, J. Bard. In-folio.

L'ouvrage comprendra 10 livraisons.

R. Wilke : Skizzen. München, H. von Weber. In-folio, 31 planches av. iii p. de texte.

WINTER (F.). — Das Alexandermosaik aus Pompeji. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt. In-folio, 9 p. av. 2 fig. et 3 planches.

WOLF (G.-J.). — Karl Stauffer-Bern. München, Bischoff & Höfle. In-4, 66 p. av. 42 fig. et 4 planches.

Coll. « Bildende Künste ».

H. Zerweck : Mein Gehölz. 16 Zeichnungen in Lichtdruck, mit Einführung von Jul. BAUM. München, R. Piper & Co. In-4, 16 pl. av. 6 p. de texte.

ZOTTMANN (L.). — Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren, seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte des bayerischen Lokalkunst. Strassburg, Heitz. In-8, v-77 p. av. 32 pl.

Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».

VI. — GRAVURE. — ARTS DU LIVRE.

AUSTIN (S.-E.). — History of engraving from its inception to the time of Thomas Bewick. New-York, Ch. Scribner Sons. In-8.

Albrecht Dürer : Die heimlich Offenbarung iohnis. 16 Holzschnitten. Mit einer Einleitung, und mit Text von M. ESCHERICH. Berlin, Fischer & Franke. In-folio, 31 p. av. 16 pl.

Coll. « Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit ».

Sigmund Freudenberg : 10 koloristische Stiche. Bern, Stämpfli & Co. In-4, 10 pl. av. iv p. de texte.

Jos. Ritter von Führich : Genovefa. 15 Blätter, erfunden und radirt. Nebst erläut. Text von Ludwig Tieck. Mit einem Begleitwort von Hans NOLDEN. München-Gladbach, B. Kühlen. In-4, 23 p. av. 1 fig. et 15 planches.

GEISBERG (M.). — Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, vii-132 p. av. 71 planches.

Coll. « Meister der Graphik ».

Goya : Caprichos. Sesenta reproducciones de dibujos originales inéditos. Barcelona, A. Lopez. In-16, 64 p. av. 60 grav.

Coll. « Los Grandes Maestros de la pintura en España », n° 1.

Holzschnitte deutscher Meister aus der Blütezeit der Holzschnidekunst (1. Hälfte des 16. Jahrhunderts). Mit einer Einleitung und Text von Severin RÜTTERS. Berlin, Fischer & Franke. In-4, 21 pl. av. vi p. de texte.

Coll. « Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit ».

Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung Herausg. von Gustav PAULI. Berlin, B. Cassirer. In-4, 26 pl. av. introd.

Publ. de la « Graphische Gesellschaft », t. VIII.

Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle, 1801-1893, par Georges VICAIRE. Préface de Maurice TOURNEUX. 20^e fasc. (col. 385 à 800). Paris, A. Rouquette. In-8 à 2 col.

MOLSDORF (W.). — Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des 15. Jahrhunderts. Strassburg, Heitz. In-8, 57 p. av. 10 fig. et 15 pl.

Coll. « Studien zur deutschen Kunstgeschichte ».

NEVILL (R.). — British military prints. London, « Connoisseur ». In-4, 424 p.

PASQUINELLI (F.). — Appunti bibliografici sull' arte dell' incisione (stampe). Lucca, E. Guidotti. In-8, 47 p.

PASQUINELLI (F.). — Brevi cenni sulle stampe (incisioni). Lucca, T. Guidotti. In-8, 48 p.

PASQUINELLI (F.). — Gli ex-libris. Lucca, E. Guidotti. In-8, 10 p.

PASQUINELLI (F.). — Pel primo centenario dalla morte di Francesco Bartolozzi fiorentino principe degli incisori italiani : note e voti di un dilettante di stampe. Lucca, E. Guidotti. In-16, 11 p. av. portrait.

SAVIGNY DE MONCORPS (V.). — Almanachs illustrés du XVIII^e siècle. Avant-propos de Georges VICAIRE. Paris, H. Leclerc. In-8, 300 p. av. 41 fig. et 6 planches.

VII. — NUMISMATIQUE HÉRALDIQUES. — SIGILLOGRAPHIE.

ARMANCOURT (Comte d'). — Chartres. Notes héraldiques et généalogiques. Chartres,

- hôtel de la Société archéologique. In-8, 299 p. av. 16 planches.
- BLANCHET (A.). — Mémoires et notes de numismatique. Paris, Leroux. In-8, 454 p. av. fig.
- DAVENPORT (C.). — English heraldic book stamps. London, Constable. In-8, 460 p.
- ENTREVAUX (F.-B. d'). — Armorial du Vivarais. Privas, imp. C. Laurent. In-4, 502-LXI p. av. armoiries.
- FRIEDENSBERG (H.-C.). — Die Münze in der Kulturgeschichte. Berlin, Weidmann. In-8, viii-241 p. av. fig.
- GUILLEMAUT (L.). — Armoiries et familles nobles de la Bresse louchanaise. Armoiries ouvrières; Armoiries particulières et de familles. Louhans, imp. V^e L. Romand. In-8, xxxiv-347 p. av. armoiries et grav.
- JAEGERE (P. de). — Délivrance de Vienne (1683). Notice à propos d'une médaille qui fut frappée à cette occasion. Lille, imp. Danel. In-8, 9 p. av. 1 planche.
- LEURIDAN (T.). — Armorial de la basilique Notre-Dame-de-la-Treille, à Lille. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq. In-8, 58 p. av. armoiries.
- Money and stamp manual. Compendium of the coins of the United States of America, also of rare coins ancient and modern of other government and their dependencies. With market values. New-York, Money and Stamp Brokerage Co. In-16, av. grav.
- RÉVÉREND (Vicomte) et VILLEROY (E.). — Album de l'armorial de l'Empire. Fasc. I à III (pl. 1 à 86). Paris, H. Champion. In-4.
- TOURNEUR (V.). — La Médaille en Belgique en 1908. Bruxelles, Goemaere. In-8, 38 p. av. 8 planches.
- VIII. — ART APPLIQUÉ. — CURIOSITÉ
- ASHDOWN (C.-H.). — Arms and armour, New-York, Dodge Publishing Co. In-8, xv-384 p. av. 450 fig. et 41 planches.
- ÄUNGER (H.). — Meissner Porzellanmarken und die wichtigsten Marken antiker europäischer Fabrikate. Dresden, A. Hule. Pet. in-8, 30 feuilles.
- BARBER (E.-A.). — Maiolica of Mexiko. (Art handbook). Philadelphie, Pennsylvania Museum and School of industrial art. In-8.
- BASSERMANN-JORDAN (E.). — Der Schmuck. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. In-8, xii-134 p. av. 136 fig. et 1 planche.
Coll. « Monographien des Kunstgewerbes ».
- BINSTEAD (H.-E.). — Furniture styles. With a chapter on modern mission and craftsman furniture by J.-N. NIND and G. STICKLEY. Chicago, Trade Periodical Co. In-8, viii-212 p.
- BONATTI (R.). — Armi ed armati. Milano, frat. Treves. In-8, av. fig.
- BREDT (F.-W.) et REICHE (R.). — Mobiliar bergischer Bürgerhäuser aus der Zeit von 1700 bis 1830. Im Auftrage des Kunstvereins in Barmen herausg. Düsseldorf, Schwann. In-4, 31 pl. av. 13 p. de texte.
- BURTON (W.) et HOBSON (R.-L.). — Handbook of marks on pottery and porcelain. London, Macmillan. In-8, 222 p.
- CHAFLIN (H.-B.). — Rugs and carpets from the Orient. New-York, Chafin Co. In-8, 411 p.
- CORNU (P.). — Le Costume au XIX^e siècle. Paris, G. Vitry. In-8, 28 p.
Notice pour projections.
- Die historische Festzug anlässlich der Jubel, feier des 500jährigen Bestehens der Universität zu Leipzig, in 25 kolorierten Vollbildern nach Originalen von ERICH GRUNER, mit kurzem, begleitendem Text von CARL CHUN. Leipzig, J.-J. Weber. In-8 obl., 27 p. de texte et 25 planches.
- ELLWOOD (G.-M.). — English furniture and decoration, 1680-1800. London, Batsford. In-4, 198 p. av. grav.
Ed. allemande sous le titre : « Möbel und Raumkunst in England 1680-1800 » (Stuttgart, J. Hoffmann.)
- FFOULKES (Ch.). — Armour and Weapons. With a preface by Viscount DILLOX. Oxford, at the Clarendon Press. In-8, 412 p. av. 52 fig. et 12 planches.
- GRAEF (B.). — Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen. Unter Mitwirkung von PAUL HARTWIG, PAUL WOLTERS und ROB. ZAHN veröffentlicht. 1. Heft (p. 1-88 av. fig. et 46 pl.). Berlin, G. Reimer. In-folio.
- HALL (M.-R.). — English church needlework. New-York, Edwin S. Gorham. In-4, av. grav.
- HEIDEN (M.). — Die Textilkunst des Altertums bis zur Neuzeit. Eine Uebersicht ihrer technischen und stilgeschichtlichen Entwicklung. Berlin, Berliner Central-Verlag. In-8, xvi p. et 480 col. av. fig.
- HOTTENROTH (F.). — Les Costumes, les Armes, les Bijoux, la Céramique, les Ustensiles, outils, objets, mobiliers, etc., etc. chez les peuples anciens et modernes. Paris, Guérinet. In-4, 127 p. av. fig.
- HUMPHRIES (S.). — Oriental carpets, runners and rugs, and some Jacquard reproductions. London, A. & C. Black. In-4, xii-418 p. av. 32 pl.
- HUSSON (F.). — Artisans français. Les Tapisseries. Etude historique. Paris, Marchal & Billard. In-48, 288 p. av. grav. dans le texte et hors texte.
- Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. II. Band : Das Kunstgewerbe in Barock, Rokoko, Louis-XVI, Empire und neuester Zeit, im Gebiete des Islams und in Ostasien, von E.-W. BRAUN, M. DREGER und J. FOLNESICS, O. KÜMMEL, und G. LEHNERT

- (viii-896 p. av. 98 fig. et 123 planches). Berlin, M. Oldenbourg. In-8.
- JONES (E.-A.). — The old English plate of the Emperor of Russia. Privately Printed. In-folio, lvi-115 p. av. planches.
- JURKOVIČ (D.). — Práce lidu našeho. Lidové stavby, zřízení a výzoba obydlí drobné práce. — Slovakische Volksarbeiten. Volksbauten, Interieurs und Handarbeiten. — Les Ouvrages populaires des Slovaques. Batiments populaires, Intérieurs, Ouvrages manuels. Liv. 5 et 6 (de chacune 10 pl.). Wien, A. Schroll & Co. In-4.
- KRETZ (F.). — Slovakische Ornamente. Typen der völk. Stickereien auf des Hemdärmeln. 1. und 2. Heft (8 pl. av. 2 p. de texte). Olmütz, R. Promberger. In-4.
- Texte en slovaque, en français et en allemand.
- Lavori artistici in ferro eseguiti in Torino : porte, cancelli, ringhiere, balconi, scale. Torino, C. Crudo & Co. In-4, 30 pl.
- LEIXNER (Q. von). — Einführung in die Geschichte des Mobiliars und der Möbelstile. Leipzig, K. Grethlein. In-8, viii-196 p. av. 190 fig.
- LENYGON (F.). — The decoration and furniture of English mansions during the 17th and 18th centuries. London, T.-W. Laurie. In-folio, 230 p. av. grav.
- LESSING (J.) et CREUTZ (M.). — Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. 4. Lief. (10 pl.). Berlin, E. Wasmuth. In-folio.
- LOWES (E.-L.). — Chats on old silver. London, Fisher Unwin. In-8, 310 p. av. 65 pl.
- LÜER (H.) et CREUTZ (M.). — Geschichte der Metallkunst. 2. Band [et dernier] : Kunstgeschichte der edlen Metalle. Bearbeitet von Max CREUTZ (viii-462 p. av. 401 fig.). Stuttgart, F. Enke. In-8.
- MARTIN (F.-R.). — A history of oriental carpets before 1800. Including a description of hitherto unfired carpets in the Royal collections of Sweden and Denmark and the Imperial collection of Turkey. reproduced and printed by the printing office of the Imperial-Royal Austrian Court and Staat in Vienna. (London, Quaritch). In-folio, viii-152 p. av. 393 fig. et 33 planches.
- MEW (Egan). — Old bow China. London, T. C. & E. C. Jack. In-8, 115 p. av. grav.
- Coll. « Masterpieces of handicraft ».
- MEW (Egan). — Old Chinese porcelain. London, T. C. et E. C. Jack. In-8, 100 p. av. grav.
- Coll. « Masterpieces of handicraft ».
- MEW (Egan). — Royal Sèvres China. London, T. C. et E. C. Jack. In-8, 90 p. av. grav.
- Coll. « Masterpieces of handicraft ».
- MIGEON (G.). — Les Arts du tissu. Paris, H. Laurens. In-4, 416 p. av. 175 fig.
- Coll. « Manuels d'histoire de l'art ».
- MOORE (N.-Hudson). — Delftware, Dutch and English. London, Hodder & Stoughton. In-8, 192 p. av. grav.
- MOORE (N.-Hudson). — Wedgwood and his imitators. London, Hodder & Stoughton. In-8, 130 p. av. grav.
- Morgenländische Motive. IV. Serie: Original-Teppiche, Stoffe und-Stickereien (20 pl. av. 1 feuille de texte). Plauen, Stoll. In-4.
- NEUGEBAUER (R.) et ORENDI (J.). — Handbuch der orientalischen Teppichkunde. Mit einer Einführung von Richard GRAUL. Leipzig, Hiersemann. In-4, xii-246 p. av. 152 fig., 29 planches et 1 carte.
- Coll. « Hiersemann's Handbücher ».
- Portefeuille de la reliure, T. I ([i]-50 pl.); — t. II (30 pl.). Paris, H. Leclerc. In-4.
- Das Rats-Silber der Stadt Frankfurt am Main. Herausg. von Magistrat. (Leitung der Herausgabe : F. LUTHMER). Frankfurt a. Main, H. Keller. In-folio, 12 pl. av. iii p. de texte.
- RIVA (G.). — L'arte del cappello e della berretta a Monza e a Milano nei secoli xvi-xviii. Contributo alla storia delle corporazioni artigiane, con un appendice sui privilegi della terra di Monza e la sua separazione dalla città e dal ducato di Milano. Monza, tip. sociale Monzese. In-4, 286 p.
- ROUGIER (E.). — Petite histoire des santons. Fasc. 3 à 5 (p. 32 à 80, av. grav.). Marseille, P. Ruat. In-8.
- SARRE (F.). — Erzeugnisse islamischer Kunst. II. Teil : Seldschukische Klein-kunst. Leipzig, Hiersemann. In-4, viii-53 p. av. 38 fig. et 25 planches.
- SEYDEL (Agnes) et SEYDEL (Käthe). — Batik-Arbeiten. Leipzig, Verlag der deutschen Modenzeitung. In-8, 28 p. av. fig. et 3 feuilles de patrons.
- Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Begonnen von A.-G. MEYER. Fortgeführt von R. GRAUL. VIII. Serie : Spiegel und Rahmen. (Ausgabe für Lehrzwecke). (10 pl. av. 62 p. de texte ill.). Leipzig, Hiersemann. In-8.
- Tapis et broderies orientaux. Paris, Hessling. In-4, 15 p.
- Uniformes et costumes officiels de la 3^e République, par A. AUBRY. 1^{re} série : Service militaire des chemins de fer (4 pl. av. texte descriptif). Paris, Clavreuil. In-4.
- L'ouvrage comprendra 10 séries.
- Th. Villeneuve : Dessins d'ornements sculptés, panneaux et meubles des styles des xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles. Paris, Guérinet. In-4, 37 planches.
- WELLS (P.-A.). — Modern cabinet work-furniture and fittings. London, Batsford. In-8, xiv-384 p. av. grav.
- WESTENDORP (K.). — Die Kunst der alten Buchbinder auf der Ausstellung von Buch-einbänden im alten Schloss zu Strassburg, veranstaltet im Oktober 1907 durch die Landesverwaltung von Elsass-Lothringen. Halle, W. Knapp. In-8, 26-151 p. av. 133 fig.

IX. — MUSÉES. — COLLECTIONS
EXPOSITIONS

MOREL (E.). — Bibliothèques. Essai sur le développement des bibliothèques publiques et des librairies dans les deux mondes. Paris, « Mercure de France ». 2 vol. in-8 : xiii-390 p., et 475 p.

MORICE (Ch.). — Pourquoi et comment visiter les musées. Paris, A. Colin. In-8, 156 p. av. fig.

Coll. « Petite Bibliothèque ».

Allemagne.

SCHWEITZER (H.). — Die Skulpturensammlung im städtischen Suermondt-Museum zu Aachen. I. Band (65 p. av. iv p. de texte). Aachen, A. Creutzer. In-folio.

FINCK (E.). — Führer durch das Erzgebirgsmuseum nebst Altertumsmuseum zu Annaberg, Grosse Kirchgasse 16. Annaberg, Graser. In-8, 24 p. av. fig.

SCHMIDBAUER (R.). — Einzel-Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek Augsburg. Strassburg, Heitz. In-4, 24 p. à 2 col. av. 25 planches.

PFEIFFER (M.). — Einzel-Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der kgl. Bibliothek Bamberg. I. Band (19 p. à 2 col. av. 38 pl.). Strassburg, Heitz. In-4.

Die Gemälde-Galerie der königl. Museen zu Berlin. Mit. erläutert. Text von Jul. MEYER, W. BODE, H. von Tschudi u. a. Herausg. von der General-Verwaltung. XXV-XXVI. Lief. [et dernière] (de chacune 18 p. de texte av. fig. et 6 planches). Berlin, Grote. In-folio.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet der k. Museen zu Berlin, herausg. von der Direktion. Lief. XXVII (10 planches). Berlin, Grote. In-folio.

Die neuere Kunst im königl. Kupferstichkabinet der königl. Museen zu Berlin. Eine Anleitung zur Benutzung der Sammlungen. Berlin, G. Reimer. In-16, 62 p.

Holzschnitte der ersten Hälfte des xv. Jahrhunderts im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin. Herausg. von Max LEHR, Berlin, Bruno Cassirer. In-4, 22 planches av. introd.

Publ. de la « Graphische Gesellschaft », t. VII.

SALLET (A. von). — Die antiken Münzen. Neue Bearbeitung von Kurt REGLING. Berlin, G. Reimer. In-8, iv-148 p. av. fig.

6^e vol. des « Handbücher der königl. Museen zu Berlin ».

CLAUSS (J.-B.). — Holz- und Metallschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts aus den Stadtbibliotheken zu Colmar und Schlestadt in Elsass. Strassburg, Heitz. In-4, 10 p. à 2 col. av. 10 planches.

BRAUN (E.-W.). — Das Kaiser Franz-Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau und seine Sammlungen 1883-1908. Im Auftrag des Kuratoriums verfasst. Leipzig, Hiersemann. In-folio, 30 p. av. 27 fig. et 25 planches.

Collection A. Lescure. Gestickte Tücher aus der Mitte des xix. Jahrhunderts. Plauen, C.-F. Schulz & Co. In-folio, 40 pl.

Japanische Kunstwerke. Waffen, Schwertzierraten, Lacke, Gewebe, Holzschnitte. Sammlung Mosé. Berlin (Leipzig, J. Zeitler). In-8, vii-386 p. av. 1 planche.

SEESSELBERG (F.) et N.-WERDANDI (E.). — Streiflichter auf die Lage der bildenden Kunst skizziert nach den Werken der Berliner Hauptausstellungen des Jahres 1909. I : Die « Grosse Berliner ». II : Die « Sezession ». Leipzig, F. Eckardt. In-8, 39 p.

Coll. « Wertung. Schriften des Verbands E. B. »

Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst. Darmstadt 1908. Darmstadt, A. Koch. In-4, 200 p. av. 230 fig. et 3 pl.

Internationale photographische Ausstellung Dresden 1909 in Wort und Bild. Bearb. von Karl WEISS. Dresden, W. Baensch. In-4, 69 pl.

Katalog der Ausstellung für christliche Kunst, Düsseldorf 1909, unter dem Protektorat Sr. kaiserl. und königl. Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preussen von 15. V. bis 3. X. Düsseldorf, L. Schwann. In-16, xii-116 p. av. 1 planche, 1 plan et 64 pl.

Offizieller Katalog der grossen Kunstausstellung des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V. Düsseldorf 1909, städt. Kunstpalast, 15. V. bis 3. X. Düsseldorf, A. Bagel. In-16, xi-70 p. av. 1 planche, 1 plan et 75 pl.

Katalog der Sonderausstellung des Kupferstichkabinetts des Städelischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main : Die Schabkunst in England. Juli, August und September 1909 (von Rud. SCHREY). Frankfurt a. Main, Städelisches Kunstinstitut. In-16, 48 p.

Katalog der Kunstausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein in Strassburg 1909 im alten Schloss 23. V.-15. IX. 1909. Strassburg (Schlesier & Schweikhardt). In-8, 39 p. et 23 p. de fig.

Angleterre.

City of Birmingham Museums and Art Gallery. Illustr. Catalogue of the permanent collection of paintings in the Art Gallery and in Aston Hall and elsewhere. Birmingham, Hudson. In-8, 1624 p. av. grav.

Catalogue of the ivory carvings of the christian era, with examples of moahammedan art and carvings in bone in the Department of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum, by O. M. DALTON. London, British Museum. In-4, li-193 p. av. fig. et 125 planches.

British Museum. Medalllic Illustrations of the history of Great Britain and Ireland. Part X (pl. xci à c). London, British Museum. In-folio.

BROCKWELL (M.-W.). — The National Gallery Lewis bequest. With preface by sir Charles HOLROYD. London, G. Allen & Sons. In-8, xxxv-196 p. av. 30 planches et 1 plan.

The Wallace Collection. Reproductions of 60 Masterpieces. London, Cassell. In-16, 64 p. av. 60 grav.

RATHBONE (F.). — The Catalogue of the Wedgwood Museum, Etruria, Staffordshire. Stoke-on-Trent, Wedgwood. In-8, 116 p. av. grav.

Catalogue of the collection of the antique gem formed by James, 9th Earl of Southesk, K. T. Edited by his daughter, lady Helena CARNEGIE. Vol. I: Egyptian, Assyrian, Syrian, Phœnician, Greek, Etruscan and Roman. London, Quaritch. In-8, xiv-226 p. av. 17 planches.

Royal Academy and New Gallery Pictures and Sculptures 1909. London, Cassell. In-4, av. gr.

A catalogue of the pictures and drawings in the National loan exhibition in aid of National Gallery funds held in the Grafton Galleries, Grafton Street, London, W. October, November, December and January 1909-1910. London, Ballantyne & Co. In-16, 122 p.

Autriche.

KUBITSCHKE (W.). — Ausgewählte römische Medaillons der kaiserlichen Münzensammlung in Wien. Aus dem Illustrationmaterial der Bände I-XI des «Jahrbuches der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses» neu herausg. Wien, A. Schroll & Co. In-4, vi-50 p. av. 80 fig. et 23 pl.

TAUSIG (P.). — Die erste moderne Galerie Oesterreiches in Baden bei Wien, 1841. Eine Studie. Im Anhang: Neudruck des dazugehörigen Gemälde-Kataloges. Wien, Gerold & Co. In-16, xxiii-30 p.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Oktober-November 1909. Galerie Miethke, Wien. I, Dorotheergasse, 11. In-16 carré, 10 p.

Belgique.

PIERENS-GEVAERT. — La Peinture en Belgique: Musées, Collections, Eglises, etc. Les Primitifs flamands. T. II: Hugo van der Goes, Justus de Gand, le Maître de la Légende de sainte Lucie, Simon Marmion, Hans Memling, le Maître de la Légende de sainte Ursule, Gérard David et son art (p. 91 à 175 av. pl. LXIII à CXXIX). Bruxelles, G. van Oest & C^{ie}. In-4,

Le Musée d'Anvers. Cinquante héliogravures, avec introduction par Pol de Moxr. Anvers, G. Zazzarini. In-folio, 50 pl. av. 17 p. de texte.

LEROUGE (P.). — Les Cents portraits. Collection du comte Cavens. Exposition à la Galerie royale sous la présidence d'honneur du comte Eugène d'Oultremont. Bruxelles, impr. Bulens. In-4, 31 p. av. 24 planches.

Danemark.

La Glyptothèque Ny-Carlsberg, fondée par Carl Jacobsen. Les Monuments antiques. Choix et texte de Paul ARNDT. Liv. 10 à 43 (40 pl. in-folio, av. p. 429-476 du texte ill. in-4). München, F. Bruckmann.

Etats-Unis d'Amérique.

Museum of fine Arts Boston. Catalogue of the Macomber collection of Chinese pottery, by John GETZ. Boston. In-8, 83 p. av. 4 planches.

Exhibition of contemporary German art, 1909, The Art Institute of Chicago. [Notice by Paul CLEMEN]. In-4, 72 p. av. 60 planches.

France.

Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures: École française. Paris, Lib.-Imp. réunies. In-16, 152 p. av. 11 planches et 1 plan.

GEFFROY (G.). — Le Palais du Louvre. Architecture, Mobilier, Objets. Paris, Per Lamm. In-4, iv-172 p. av. 242 fig. et 57 planches.

Coll. « Les Musées d'Europe ».

MORGAN (J. de). — De Suse au Louvre. Aventures d'un convoi d'antiquités entre Suse et la mer. Paris, Leroux. In-18, 98 p. « Petite bibliothèque d'art et d'archéologie ».

Catalogue raisonné du Musée de Marine, par Jean DESTREM et G. CLERC-RAMPAL. Paris, imp. Daragon. Pet. in-8, xiii-522 p. av. grav.

Le Mobilier Louis XIV au Louvre et au Musée des Arts décoratifs. Paris, Berlin, New-York, Hessling. In-folio, 40 pl. av. 10 p. de texte ill.

Les Sièges des palais et musées nationaux et des collections particulières. (De la Renaissance au Premier Empire). 1^{re} série (114 pl.); — 2^e série (89 pl.); — 3^e série: Sièges, petits meubles anciens ou imités de l'ancien (75 pl.). Paris, Guérinet. In-4.

Les Nouvelles acquisitions du Musée de sculpture comparée du Trocadéro. Moulages de sculptures depuis le XII^e siècle jusqu'au XIX^e. IV^e série (53 planches). Paris, Guérinet. In-4.

Catalogue de la collection de Clercq, publié par les soins de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et sous la direction de MM. de Vogüé, E. Babelon, E. Pottier, T. VI: Les Terres cuites et les Verres, par A. de RIDDER (327 p. av. 32 planches). Paris, Leroux. In-4.

Catalogue du Musée Guimet. Galerie égyptienne: stèles, bas-reliefs, monuments divers, etc., par Alexandre MORET. Paris, Leroux. In-4, vii-158 p., et album de 66 pl.

Catalogue du Musée Guimet. Cylindres orientaux, par L. DELAPORTE. Paris, Leroux. In-4, xi-140 p. av. 10 planches.

Nouvelles collections du Musée de l'Union centrale des Arts décoratifs au palais du Louvre, pavillon de Marsan, XVIII^e série:

- Le Costume : XVIII^e et XIX^e siècles (94 pl.). Paris, Guérinet. In-4.
- Anciens inventaires du catalogue de la Bibliothèque Nationale publiés par H. OMONT. T. II : La Bibliothèque royale à Paris au XVII^e siècle (II-543 p.) Paris, Leroux, In-8.
« Coll. d'inventaires publiés par la Société d'archéologie du Comité des travaux historiques. Ministère de l'Instruction publique ».
- Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits arabes, persans et turcs offerts à la Bibliothèque Nationale par M. J.-A. Decourdemanche, publié par E. BLOCHET. Paris, Leroux. In-8, 95 p.
- Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits latins et français de la collection Philipps acquise en 1908 pour la Bibliothèque Nationale, par Henri OMONT. Paris, Leroux. In-8, xi-275 p.
- Exercitium super Pater noster nach der ältesten Ausgabe der Bibliothek Nationale zu Paris, in 8 Lichtdrucktafeln, herausg. von Paul KRISTELLER. Berlin, Bruno Cassirer. In-4, 8 pl. av. introd.
Publ. de la « Graphische Gesellschaft », t. VI.
- Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs. T. XXXVII (Del- Delpit) (1276 col.); — t. XXXVIII (Delpha-Deschaleris) (1226 col.). Paris, Imp. Nationale. In-8.
- Catalogue général des incunables des bibliothèques de France, par M. PELLECHET. T. III (Compagnies-Gregorius Magnus). Paris, A. Picard & fils. In-8, viii-653 p.
- Catalogue des manuscrits arabes conservés dans les principales bibliothèques algériennes, publiés par ordre de M. le gouverneur général de l'Algérie. Grande mosquée d'Alger (rue de la Marine); par Mohammed ben CHENEN. Alger, Jourdan. In-4, xviii-132 p.
- Catalogue des tableaux, dessins, gravures, etc., exposés dans les salles du musée de Bayeux. Bayeux, imp. G. Colas. In-16, 45 p.
- Le Livre rouge de l'évêché de Bayeux. Manuscrit du XV^e siècle, publié pour la première fois, avec introd. et table par E. ANQUETIL, aux frais de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres. T. I (ix-256 p.). Bayeux, imp. Tubœuf. In-8.
- Chantilly et le Musée Condé. Guide Joanne Paris, Hachette & C^{ie}. In-16, 23 p. av. 14 fig., 2 plans et 3 cartes.
Coll. des « Guides Joanne ».
- Catalogue raisonné de la collection Martin le Roy. Fasc. 5 : Peintures par Paul LEPRIEUR et André PÉRATÉ; Miniatures et Dessins, par P.-André LEMOISNE (189 p. av. 40 planches). Paris (Foulard). In-4.
- Catalogue du musée de Digne (Basses-Alpes). Digne, imp. Chaspoul. In-16, 157 p. av. fig.
- Guide du visiteur au Musée historique lorrain, Palais ducal, Grande Rue (Ville-Vieille) à Nancy. Nancy, imp. Berger-Levrault & C^{ie}. In-16, vii-72 p.
- SARTOR. — Catalogue historique et descriptif du Musée de Reims. Peintures, toiles peintes, pastels, gouaches, aquarelles et miniatures. Préface par Henri JADART. Notice historique par J. JACQUEMOT. Paris, imp. Georges Petit. In-8, xxxvi-244 p. av. 16 planches et 1 plan.
- ATALONE. — La Galerie Vasnier à Reims. Préface de M. V. DIANCOURT. Reims, L. Monce. In-8, vi-87 p.
- Musée Galliera, 1909. Exposition des papiers et toiles imprimés et pochés, cartonnages, reliures industrielles. In-16, 31 p.
- Société de l'Histoire du Costume. Exposition de costumes anciens ouverte du 6 mai au 10 octobre 1909. Musée des Arts décoratifs, pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli. Paris, Leroy. In-16, 59 p. av. 6 pl. et 1 plan.
- Union centrale des Arts décoratifs. Exposition d'œuvres du sculpteur Chinard de Lyon (1756-1813) au pavillon de Marsan (palais du Louvre) novembre 1909-janvier 1910). Catalogue par Paul VIRRY. Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-8, 63 p. av. 8 planches.
- Musée des Arts décoratifs. Exposition des étoffes d'ameublement de l'époque napoléonienne (novembre 1909-janvier 1910). Collection du Mobilier national. In-8, 24 p. av. fig.
- Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts. Exposition à l'Ecole des Beaux-Arts des acquisitions et des commandes de l'Etat livrées en 1909. Décembre 1909. Paris, Impr. Nationale. In-4, 17 p. à 2 col.
- Catalogue de l'Exposition 1909 de l'École de Nancy. Alliance provinciale des industries d'art. Nancy, Imp. nancéienne. In-8, 31 p.
- JOANNE. — Nancy et ses environs. Exposition internationale de l'Est de la France (1909). Paris, Hachette & C^{ie}. In-16, 47 p. av. fig., plans et carte.
- Grèce.
- SVORONOS (J.-N.). — Das Athener Nationalmuseum. Phototypische Viedergabe seiner Schätze mit erläut. Text. Deutsche Ausgabe, besorgt von W. BARTH. 11-12. Heft. (pl. ci-cxxx av. p. 286-334 du texte ill.). Athen, Griechische Verlags-Gesellschaft. In-4.
- SCHRADER (H.). — Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen. Wien, A. Hölder. In-4, 87 p. av. 76 fig. et 1 planche.
Publ. de l'« Oesterreichisches archäologisches Institut » à l'occasion de la 50^e réunion de la Société à Graz.
- Hollande.
- STEENHOFF (W.). — Amsterdam. Das Rijksmuseum. Stuttgart, Union. In-16, vii-194 p. av. 105 fig. et 1 plan.
Coll. « Moderner Cicero ».
- MOES (E.-W.) et BIEMA (E. van). — De nationale Konst-Gallery en het koninklijk Museum. Bijdrage tot de geschiedenis van het Rijksmuseum. Amsterdam, Frederik Muller & Co. In-4, vi-227 p. av. 16 planches.

Italie.

COLASANTI (A.). — La galleria dell' Accademia (Firenze). Roma, W. Modes. In-16, 12 p. av. grav.

Coll. « Musei e Gallerie d'Italia ».

Catalogo del Museo civico di Foligno. Foligno, tip. Artigianelli. In-8, 23 p.

La Pinacoteca di Brera in Milano. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-8, 4 p. av. 10 grav.

Coll. « Le Gallerie italiane », n° 1.

Elenco dei dipinti della reale pinacoteca di Brera in Milano. Milano, tip. Rebeschini di Turati & C. In-16, 147 p.

Rarità dei musei di Torcello. Fasc. 1 (32 p. av. fig.). Venezia, Istituto veneto d'arti grafiche. In-8.

Catalogo dei codici marciani italiani, a cura della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco in Venezia, di C. FRATI et A. SEGARIZZI. Vol. I : Fondo antico (classi 1^a-3^a). Modena, Ferraguti & C. In-8, xii 379 p.

Macchiette popolari fiorentine del secolo XVIII (riproduzione di dodici acquarelli di Carla Lasino, esposti nel Museo storico topografico di Firenze, casa Buonarroti. Firenze, frat. Alinari. In-fol., 4 p. av. 30 pl.

LONDONIO (M.). — Album biennale delle esposizioni veneziane : arte italiana alla VIII esposizione MCMIX. Compilazione per cura della Società pubblicazione moderne. Venezia, tip. G. Scarabellini. In-8, 23 p. av. 41 pl.

République argentine.

Catalogue du deuxième Salon de l'art français organisé par la Société permanente des Expositions des Beaux-Arts à l'étranger, Buenos-Aires, 1909. Sous le patronage des gouvernements argentins et français. Paris, imp. Jourdan. In-8, 59 p.

X. — MUSIQUE. — THÉÂTRE

ADLER (G.). — Joseph Haydn. Festrede, gehalten an 26. V. 1909 im grossen Musikvereinsaal. (Haydn-Zentenarfeier. Unter dem A. H. Protektorate Sr. k. und k. ap. Majestät Franz Josef I. Wien, 25. bis 29. V. 1909). Wien, Artaria; Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 14 p.

ARTARIA (F.) et BOTSTIBER (H.). — Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria. Nach den Briefen des Meisters an das Haus Artaria & Compagnie, dargestellt und anlässlich der Zentenarfeier herausg. Wien, Artaria & Co. In-8, 101 p. av. fig., 2 portraits et 6 facsim.

Aus vergangenen Tagen. Erinnerungen eines Musikers (Louis Roothaan) an Jugenderlebnisse und grosse Meister : A. Rubinstein, Liszt, Hans von Bülow und Stockhausen. Geordnet und herausg. von P. RAVE. Münster, G.-W. Visarius. In-8, 38 p.

BATKA (R.). — Allgemeine Geschichte der Musik. I. Band (VIII-300 p. av. fig. et musique. Stuttgart, C. Grünig. In-8.

Ludwig van BEETHOVEN's Briefe. In Auswahl herausg. von Albert LEITZMANN. Leipzig, Insel-Verlag. In-16, xx-299 p.

BEKKER (P.). — Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken. Stuttgart, Strecker & Schröder. In-16, 96 p.

BEKKER (P.). — Jacques Offenbach. Berlin, Marquardt & Co. In-16, 138 p. av. 12 pl. et facsim.

Coll. « Die Musik ».

BERNOULLI (E.). — Hector Berlioz als Aesthetiker der Klangfarben. Antrittsvorlesung. Zürich, Hug & Co. In-8, 28 p.

BIE (G.). — Het klavier en zijn meesters. Door Jehan de VEER. Met en inleiding van Daniël de LANGE. Leiden, A.-W. Sijthoff. In-8, av. grav. et facsim.

Les Chansons de croisade, publiées par J. BÉDIER, avec leurs mélodies publiées par J. AUBRY. Paris, H. Champion. In-8, xxxvi-318 p. av. musique.

CHECCACCI (G.-F.). — Musica dell' Hinduстан. Torino. In-8, 70 p.

CHOP (M.). — Ludwig van Beethovens Fidelio. Oper. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. Leipzig, P. Reclam jun. In-16, 112 p.

Coll. « Universal-Bibliothek ».

DELLACELLA (F.). — Was ist eine italienische Geige wert? Freiburg i. B., G. Ragoczy. In-8, 25 p.

DEFOUR (F.). — Le Baron F.-Aug. Gevaert. Bruxelles, Soc. belge de librairie. In-16, 60 p.

Coll. « Lettres et Arts belges », série artistique, n° 1.

El Foraster. Acció musical en dos actes. Poema y música de Vicens d'INDY. Traducció aplicada a la música per Joaquim PENA. Ab exposició dels temes musicals. Barcelona, A. Lopez. In-8, 64 p.

GRÄNER (G.). — Elektra. Tragödie in 1 Aufzug von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss. Text und Musik erläutert. Berlin, Schlesinger. In-8, 26 p.

Coll. « Opernführer ».

HARTOG (J.). — Félix Mendelssohn Bartholdy en zijn Werken. Jubilé-Vitgave Leiden, Sijthoff. In-8, av. grav. et facsim

HASHAGEN (F.). — Johann Sebastian Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Wismar, H. Bartholdi. In-8, 163 p.

Joseph HAYDN's handschriftliches Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London, 1794 und 1795. Als Manuskript zur 100. Wiederkehr seines Todes-tages, 31. V. 1909, im Druck gelegt von Joh. Ev. ENGL. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 60 p. av. 1 portrait et 4 facs.

HEGER (G.) et WÜRST (W.). — Volkslieder aus der Rheinpfalz. Mit Singweisen aus dem Volksmunde gesammelt. Im Auftrage des Vereins für bayerische Volkskunde

- herausg. I. Band (318 p.). Kaiserslautern, H. Kayser. In-8.
- HELLIG (K.). — Musiklehre und Musikgeschichte. Merkbuch für das Schulgebrauch. Dresden, A. Huhle. In-8, iv-31 p.
- HÜFFER (E.). — Anton Felix Schindler, der Biograph Beethovens. Münster, Aschen-dorff. In-8, vii-78 p.
- JORDAN (W.), SMOLIAN (A.), SCHATTMANN (A.), GRÄNER (G.). — Richard Strauss' Musikdramen. Erläutert, nebst einer biographischen und ästhetisch-kritischen Einleitung. Herausg. von Geo GRÄNER. Berlin, Schlesinger. In-8, 132 p.
Coll. « Meisterführer ».
- JULLIEN (A.). — Musiciens d'hier et d'aujourd'hui: Rameau, Haendel, J.-S. Bach, Gluck, Beethoven, Hector Berlioz, Robert Schumann, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, César Franck, Saint-Saëns, Jules Massenet. Paris, Fischbacher. In-16, vi-371 p. av. 22 autographes.
- JULLIEN (A.). — Ernest Reyer, sa vie et ses œuvres. Ed. du « Journal des Débats ». Paris, H. Laurens. In-8, 104 p. av. 17 pl.
- JULLIEN (A.). — Ernest Reyer. Paris, H. Laurens. In-8, 128 p. av. 12 pl.
Coll. « Les Musiciens célèbres ».
- JUNG-JANOTTA (H.). — Das Richard Wagner-Theater in Berlin und die Sängerfrage, mit einem Geleitwort von Gustav MANZ. Berlin, Harnisch & Co. In-8, 40 p. av. 2 pl.
- KALISCHER (A.-C.). — Beethoven und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschens. 2. Band: Beethovens Frauenkreis. I. Teil (v-32 p. av. 1 pl.). Berlin, Schuster & Löffler. In-8.
- KLOSS (E.). — Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart. Berlin, A. Hoffmann & Co. In-8, vi-194 p.
- LEGBAND (P.). — Das deutsche Theater in Berlin. Unter Mitarbeit von W. ARCHER, Jul. BAB, Oscar BIEU. a. herausg. München, G. Müller. In-8, vi-120 p. av. grav.
- LICHTENBERGER (H.). — Wagner. Paris, Alcan. In-8, 245 p.
Coll. « Les Maîtres de la musique ».
- MERIAN (H.) et PFAHL (F.). — Richard Wagners Musikdramen. Erläutert. Berlin, Schlesinger. In-8, 304 p.
Coll. « Meisterführer ».
- MEYER (G.). — Volkstänze. Leipzig, Teubner. In-8, iv-50 p.
- MICHEL (H.). — La Sonate pour clavier avant Beethoven. (Introduction à l'étude des sonates pour piano de Beethoven). Paris, Fischbacher. In-8, 131 p.
- MONALDI (G.). — Le prime rappresentazioni celebri. Milano, frat. Treves. In-16.
- Monographien moderner Musiker. III. Band (iv-209 p.) Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
- NAGEL (W.). — Studien zur Geschichte der Meistersänger. Langensalza, H. Beyer & Söhne. In-8, viii-206 p.
Coll. « Musikalisches Magazin ».
- NEF (A.). — Das Lied in der deutschen Schweiz Ende des 18 und Anfang des 19. Jahrhunderts. Herausg. durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich, Hug & Co. In-8, vii-167 p.
- PAZDIREK (F.). — Universal Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. — Manuel universel de la littérature musicale. — The universal handbook of musical literature. I. Teil: Die gesamte, durch Musikalien Handlungen noch beziehbare Musikliteratur aller Völker. XXII-XXIV. Band. Wien, Verlag des « Universal-Handbuch der Musikliteratur ». In-8.
- PUTTMANN (M.). — Joseph Haydn als Vokalkomponist. Zum 100. Jahr. Todes tage des Meisters. Langensalza, H. Beyer. In-8, 27 p.
Coll. « Musikalisches Magazin ».
- REYER (E.). — Quarante ans de musique. Préface et notes de M. Émile HENRIOT. Paris, Calmann-Lévy. In-16, xix-433 p.
- RIEMANN (H.). — Die byzantinische Notenschrift im 10-15. Jahrhundert. Paläographische Studie mit Uebertragung von 70 Gesängen des Andreas von Kreta, Johannes Damascenus, Kosmas von Majuma, Johannes Monachus u. a. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, viii-98 p. av. 8 pl. en facsim.
- Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Leipzig, M. Hesse. In-8, xi-524 p. av. 16 p. de musique et portrait.
- RIESEMANN (O. von). — Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8.
« Publikationen der internationalen Musikgesellschaft », 2^e série, 8^e fasc.
- RYCHNOVSKY (E.). — Josef Haydn. Prag, J.-G. Calve. In-8, 123 p.
« Sammlung gemeinnütziger Vorträge ».
- SAAVEDRA (D.). — Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik und ihre erziehende Bedeutung. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. In-8, 155 p.
- SAINT-SAËNS (C.). — Portraits et souvenirs. Paris, Calmann-Lévy. In-18, iv-338 p.
- Sang und Klang im XIX-XX. Jahrhundert. Ernstes und Heiteres aus dem Reiche der Töne. Mit einem Anzahl Biographien und Porträts herausg. und eingerichtet von E. HUMPERDINCK. V. Band (xiv-399 p.). Berlin, Neufeld & Henius. In-4.
- SCHMIDT (H.) et HARTMANN (U.). — Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen. Leipzig, C. Klincksch. In-8, 139 p. av. 14 fig.
- Die Theater Wiens. IV. Band: Geschichte der Wiener Hofoper, von R. WALLASCHKE. 7-10. Heft [et dernier] (p. 153-295 av. fig., 13 pl. et 4 facsim.). Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. In-4.
- SCHMITZ (E.). — Richard Wagner. Leipzig, Quelle & Meyer. In-8.
Coll. « Wissenschaft und Bildung ».
- SCHNEIDER (W.). — Musikalische Zeitschriftenschau Oktober 1907-September-

1908. Alphabetisch-systematische Uebersicht über die im 9. Jahrgang der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft unter der Rubrik « Zeitschriften-schau » angeführten Aufsätze über Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. In-8, 112 p.

SMOLIAN (A.), PEAHL (F.), MORIAN (H.). — Richard Wagners Opern. Erläutert. Berlin, Schlesinger. In-8, 256 p.
Coll. « Meisterführer ».

SPRINGER (E.). — Beethoven und die Musik als Weltanschauungsausdruck. Leipzig, F. Eckardt. In-16, 15 p.
Coll. « Wertung ».

TINEL (E.). — Pie X et la musique sacrée. Paris, éd. de la « Schola ». In-8, 11 p.

TYROLT (R.). — Allerlei von Theater und Kunst. Wien, Braumüller. In-8, vii-260 p. av. portrait.

VINARDI (A.). — Nel regno della musica : studi di storia, estetica e psicologia. Torino. In-8, 147 p.

VOLBACH (F.). — Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. Nach den Grundlagen ihrer Entwicklung und ihren Haupterscheinungen dargestellt. Kempten, J. Kösel. In-16, v-199 p.
« Sammlung Kösel ».

WAGNER (R.). — L'Opera e la missione della mia vita : autobiografia inedita ; proemio e note di Gualtiero PETRUCCI. Roma. In-16, 128 p.

Richard Wagner : Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und ein Vorabend. Erklärungen usw. dazu. 2. Lief. : Die Walküre (p. 33-64 av. fig.). Wien, Huber & Lahme. In-8.

Wagner : Parsifal e Lohengrin, con uno studio di Carlo SIMONE su Wagner ed il wagnerismo. Versione italiana di Federico VERDINOIS. Napoli. In-16, 145 p.

WOSSIDLO's Opern-Bibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. 110 : Richard Strauss, Elektra (20 p.). Leipzig, Rühle & Wendling. In-16.

WUSTMANN (R.). — Musikgeschichte Leipzigs. I. Band : Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts (xxiii-507 p. av. 3 fig., 3 planches et musique). Leipzig, Teubner. In-8.
Coll. « Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig ».

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Art et Industrie. Revue mensuelle illustrée. Directeur-fondateur : Eugène CORBIN. [N° 1] Juillet 1909 (40 p. av. fig.). Nancy, Bourse du Commerce ; Paris, New-York ; Leipzig, Munich ; Vienne. In-4.

Die Bühne. Zeitschrift für direktoriale Interessen, herausg. von NEUMANN-JÄGER und A. LANGEN. I. Jahrgang 1909, Nr. 1 (16 p.). Berlin, Uhlandstrasse, 144. In-8.

Paraît deux fois par mois.

Chinon-Touraine, revue littéraire, historique et pittoresque du Chinonais et du pays

tourangeau, paraissant le premier jeudi de chaque mois. 1^{re} année, n° 1, mai 1909 (10 p. à 2 col. av. portrait et grav.). 1, avenue de Saint-Germain, Bois-Colombes, P. Henry RAMAT, directeur ; Chinon, Gabriel RICHAUULT, rédacteur en chef. In-4.

Freilicht-Bühne. Zeitschrift für Naturtheater- und Bühnenreform-Bestrebungen, Herausg. : A. TEUTENBERG. I. Jahrgang. Nr. 1, Mai 1909 (27 p.). Zürich, E. Rüegg & Co. In-8.

Graphische Werkstätten. Herausg. und red. von Albert KNAB. I. Jahrgang, Nr. 1, Oktober 1909 (24 p. av. fig. et 2 planches). Berlin, A. Knab.
Mensuel.

Die Harmonie. Zeitschrift der Vereinigung deutscher Lehrer- Gesangsvereine. Schriftleiter : Mart. KIRSCHSTEIN. I. Jahrgang 1909. Hamburg, H. Kampen. In-8.
Mensuel.

Im eigenen Heim. Illustrierte Monatschrift für Haus, Hof und Garten. Die Gartensstadt, Mitteilungen über Kleinwohnungsbau und über Gartensstadt-Bestrebungen. Schriftleitung : E. ABIGT. Jahrgang 1909, Nr. 1 (16 p. av. fig.). Wiesbaden, Westdeutsche Verlagsgesellschaft. In-4.

Die Künstlerwelt. Internationale Zeitschrift. Herausg. und Chefred. : Herm. ROSENFELD. I. Heft, Oktober 1909 (16 p. av. fig.). Berlin, H. Schildberger. In-4.
Mensuel.

Original und Reproduktion. Zeitschrift für Kunsthandel und Kunstsammlungen. Herausg. von Hans LOOSE. I. Band, 1. Heft, Juli 1909 (56 p. av. 1 planche). Leipzig, G.-F. Schacht & Co. In-8.
Mensuel.

Société d'Iconographie parisienne. 1^{re} année, 1908, 1^{er} fasc. (x p. à 2 col. et 28 p., av. 7 planches en deux tirages). Paris, A. Marty. In-4.

Spitzen, Gardinen, Stickereien. Organ für die Fabrikanten, Handlungen, Exporteure und Importeure. Red. : Hans SAUBERLICH. Nr. 1, Juni 1909. Leipzig, H. Schneider. In-8.

Paraît deux fois par mois.

Das Theater. Schriftleitung : Herwarth WALDEN. I. Jahrgang, 1. Heft, September 1909 (24 p. av. fig.). Wilmersdorf, « Das Theater ». In-4.

Paraît deux fois par mois.

Wohnungskunst. Das bürgerliche Heim, vereinigt seit Juli 1909 mit der Münchner Halbmonatschrift Die Raumkunst. Illustrierte Halbmonatshefte für Wohnungskunst, Innenarchitektur und Kunstgewerbe. Red. : Max MAUL. Juli 1909 (20 p.). Darmstadt, Schröder & Freund. In-4.

Zeitschrift für Schaufenster-Dekoration. Organ für die Schaufenster-Dekorateure des In- und Auslandes, in Verbindung mit Zeitung « Das Detaillistenblatt ». Red. : M. LOVEN. I. Jahrgang, Nr. 1, April 1909. Breslau. In-4 ill.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1909

CINQUANTE-ET-UNIÈME ANNÉE. — QUATRIÈME PÉRIODE. — TOME DEUXIÈME

TEXTE

JUILLET — 625^e LIVRAISON

Pages.

Max Collignon	LA PEINTURE PRÉHELLENIQUE EN CRÈTE ET DANS LA GRÈCE MYCÉNIENNE.	5
Henri Chantavoine. . .	ALBERT MAIGNAN (1847-1908).	36
L. Rosenthal.	EXPOSITION DE PORTRAITS DE FEMMES A BAGATTELLE. . .	49
Gustave Lebel.	UN PORTRAIT OUBLIÉ D'UNE FILLE DE FRANÇOIS 1 ^{er} . .	61
Pierre Goujon.	LES SALONS DE 1909 (3 ^e article)	64
Henry Martin; — Jean Laran.	BIBLIOGRAPHIE : Le « Boccace de Munich » (P. Durrieu); — La Collection De Vinck à la Bibliothèque Nationale (catal. par F. Bruel)	82

AOUT * — 626^e LIVRAISON

Henry Martin	UN CARICATURISTE AU TEMPS DU ROI JEAN : PIÉRART DOU TIELT	89
Louis Réau.	LES PORTRAITS DE DÜRER PAR LUI-MÊME.	103
Henri Marcel.	ARTISTES CONTEMPORAINS. — HENRI LE SIDANER. . .	121
Emile Bertaux.	L'ART RELIGIEUX DE LA FIN DU MOYEN AGE, A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT.	135
Camille-Georges Picavet.	LES ORIGINES DE LA VILLA MÉDICIS.	163

SEPTEMBRE — 627^e LIVRAISON

F. de Mély.	LES « HEURES D'ANNE DE BRETAGNE » ET LEURS SIGNATURES (JEAN BOURDICHON OU JEAN POYET?). . . .	177
Jean Chantavoine . . .	UN CARICATURISTE ALLEMAND : WILHELM BUSCH. . . .	197
Emil Jacobsen.	LA GALERIE QUERINI STAMPALIA A VENISE (2 ^e et dernier article)	217
Pierre Goujon.	LES SALONS DE 1909 (4 ^e et dernier article). . . .	237
C. de Mandach.	BIBLIOGRAPHIE : Les Quatrocentistes catalans (S. Sanpere y Miquel).	262

OCTOBRE — 628^e LIVRAISON

	Pages.
L. Hauteœur	LES LAMPES ROMAINES DU MUSÉE ALAÛI. 265
Meier-Graefe.	ARTISTES CONTEMPORAINS. — HANS VON MARÉES. 286
Alfred Maskell.	LA SCULPTURE EN IVOIRE AU COMMENCEMENT DE L'ÈRE CHRÉTIENNE ET DE L'ÉPOQUE BYZANTINE (1 ^{er} article) 301
Walter Pach.	QUELQUES NOTES SUR LES PEINTRES AMÉRICAINS. 324
Henri Hymans.	CORRESPONDANCE DE BELGIQUE. 336
William Ritter.	CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE : L'EXPOSITION INTER- NATIONALE DES BEAUX-ARTS DE MUNICH. 339

NOVEMBRE — 629^e LIVRAISON

H.-R. Schneider.	UN ENNEMI DU MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS. 353
Pierre Goujon.	LE SALON D'AUTOMNE. 371
Alfred Maskell.	LA SCULPTURE EN IVOIRE AU COMMENCEMENT DE L'ÈRE CHRÉTIENNE ET DE L'ÉPOQUE BYZANTINE (2 ^e et der- nier article). 389
C.-M. Savarit.	ARTISTES CONTEMPORAINS. — MARC-HENRY MEUNIER. 404
Alphonse Germain.	LES ŒUVRES RÉGIONALES DU MUSÉE ROLIN A AUTUN. 406
Pascal Forthuny.	CORRESPONDANCE DE SUÈDE : L'EXPOSITION DES INDUS- TRIES DU DÉCOR A STOCKHOLM. 421
Marcel Reymond; — S.	BIBLIOGRAPHIE : Tiepolo (P. Molmenti); — Ou- vrages récents sur Hans von Marées (J. Meier- Graefe; P. Hartwig). 438

DÉCEMBRE — 630^e LIVRAISON

Prosper Dorbec	LOUIS TOCQUÉ. 441
Pierre Goujon.	COROT PEINTRE DE FIGURES 469
Léonce Bénédite.	PEINTRES-GRAVEURS ET PEINTRES-LITHOGRAPHES (2 ^e et dernier article). 483
Charles Kœchlin.	CHRONIQUE MUSICALE. — ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE : « L'OR DU RHIN » DE RICHARD WAGNER. 492
Henry Martin; — C. de Mandach	BIBLIOGRAPHIE : « Les Antiquités Judaïques » et Jean Foucquet (P. Durrieu); — Les Portraits de C. de Haller (A. Weese). 495
Auguste Margaillier.	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1909. 499

GRAVURES

JUILLET — 625^e LIVRAISON

Pages

La Peinture préhellénique en Crète et dans la Grèce mycénienne : Peinture murale découverte à Phylakopi (île de Mélos), en tête de page; Vase polychrome de Camarès (Musée de Candie), en lettre; Peinture murale du palais de Tirynthe (Musée national d'Athènes); Fragment de vase peint découvert à Cnossos (Musée de Candie); Fragment de peinture murale à décor floral découvert à Hagia Triada (ibid.); Femme assise, peinture murale découverte à Hagia Triada (ibid.); La Fresque du chat, découverte à Hagia Triada (ibid.); La Fresque des poissons volants, découverte à Phylakopi; Dauphins, fragment de fresque, découvert à Cnossos (Musée de Candie); La Fresque des colonnes aux doubles haches, découverte à Cnossos (ibid.); La Fresque de la chapelle, découverte à Cnossos (ibid.); La même, restaurée; Buste de femme, fragment de fresque découvert à Cnossos (Musée de Candie); Buste de femme, peinture murale découverte à Cnossos (ibid.); Scène de voltige sur le taureau, peinture découverte à Tirynthe (Musée national d'Athènes); Démon à tête d'âne, fragment de fresque découvert à Mycènes (ibid.); Personnage et animaux, peinture murale découverte à Hagia Triada (Musée de Candie); Défilé de personnages, peinture découverte à Hagia Triada (ibid.); Personnage assis, fragment de fresque découvert à Phylakopi; Le Porteur de vase, peinture découverte à Cnossos (Musée de Candie); Scène de sacrifice, peinture du sarcophage découvert à Hagia Triada (ibid.); Personnages sur un char, peinture d'une des petites faces du sarcophage d'Hagia Triada (ibid.); Le Char aux griffons, peinture d'une des petites faces du même sarcophage (ibid.); Lutteur, fragment d'un vase en séatite trouvé à Cnossos (ibid.), en cul-de-lampe	5 à	33
Sarcophage peint découvert à Hagia Triada (Musée de Candie) : héliotypie en couleurs, tirée hors texte.		30
Œuvres d'Albert Maignan : Etude pour « Le Dante rencontrant Matilda », dessin, en lettre; Portrait de l'artiste et de M ^{me} Albert Maignan; Louis IX console un lépreux (Musée d'Angers); La Naissance de la peste.	36 à	45
Exposition de portraits de femmes à Bagatelle : Marie-Antoinette conduite à l'échafaud, croquis par David (coll. de M. le baron Edmond de Rothschild), en lettre; Portrait de M ^{me} de Verninac, buste en terre cuite par Chinard (app. à S. A. le grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch); Portrait de M ^{me} Jules Hochet, par Henri Lehmann (app. à M ^{me} du Breuil de Saint-Germain); Portrait de M ^{me} L., par Fantin-Latour (app. à M. Léouzon-Leduc); Portrait de M ^{me} Judith Gautier, par M. J. Sargent (app. à M ^{me} Judith Gautier)	49 à	59
Portrait d'une princesse française, école française, xvi ^e siècle (ancienne coll. du duc de Northbrook).		62
Les Salons de 1909 : Les Hautes prairies, par M. Pointelin (Société des Artistes français), en tête de page; L'Escholier, par M. Jean-Paul Laurens (ibid.); La Robe chinoise, par M. Richard Miller (ibid.); Le Bossu		

	Pages.
de Burgondo, par M. E. Chicarro-Aguera (ibid.); Campement devant le bourg, par M ^{lle} Anna Morstadt (ibid.)	64 à 79
<i>Étude de nu</i> , par M ^{lle} Angèle Delasalle (Salon de la Société des Artistes français) : eau-forte de l'artiste d'après son tableau, tirée hors texte. . . .	68
Le Supplice de l'empoisonneur Derues, eau-forte anonyme du xvm ^e siècle.	85
<i>Bienfaisance de la reine Marie-Antoinette</i> , fragment de l'estampe de Gautier-Dagoty (coll. De Vinck, Cabinet des estampes, Paris) : héliogravure, tirée hors texte.	86

AOUT — 626^e LIVRAISON

Enluminures de Piérart dou Tielt pour « La Quête du saint Graal » (1351) : Encadrement de page ; Dernières lignes du manuscrit ; Galaad arrivant à la porte de la Blanche Abbaye, et tournoi burlesque ; Le Christ apparaissant dans le saint Graal aux chevaliers de la Table Ronde ; Homme-chimère leurrant un papillon ; Singe chassant à l'oiseau ; Singe agaçant une chimère ; Singe-chimère chassant un papillon ; La Procession du porcelet ; La Danse de l'ours entre deux musiciens (porc et lièvre) ; Singes dévidant du fil ; Ménage de singes chargé de famille ; Porc joueur de cornemuse et singe ennemi de la musique ; Singe battant le beurre ; Singe chassant un papillon ; Jeux de singes ; Béliers luttant ; Singe s'apprêtant à coiffer d'un panier un béliet qui l'attaque ; Singe s'abritant derrière un bouclier contre les attaques d'un béliet ; Les Ecureuils captifs ; Vieille femme déménageant, et singes échassiers ; Ecureuil musicien et lièvre mélomane.	89 à 102
Les Portraits de Dürer par lui-même : Dessin à la plume, de 1492 (Bibliothèque de l'Université d'Erlangen) ; Dessin à la pointe d'argent, de 1484 (Albertina, Vienne) ; Détail de l'« autel Peringsdörffer », de 1487 (Musée germanique, Nuremberg) ; Portrait de 1493 (coll. de M. Nicolas de Villeroy) ; Portrait de 1506 (Ancienne Pinacothèque, Munich) ; Portrait avec Pirkheimer, détail de la « Fête du Rosaire », de 1506 (Monastère de Strahow, Prague) ; Dessin pour le tableau « La Fête de tous les Saints », de 1511 (Cabinet des estampes, Berlin) ; Croquis à la plume (Musée de Brême). Portrait d'Albert Dürer, médaillon en buis, par Hans Schwartz (Musée de Brunswick), en cul-de-lampe	103 à 120
<i>Portrait d'Albert Dürer</i> par lui-même (1498) (Musée du Prado, Madrid) : héliotypie, tirée hors texte.	110
Portrait de M. H. Le Sidaner, buste en bronze par M. Desruelles, en lettre ; Œuvres de M. H. Le Sidaner : Petite place à Richelieu ; Le Jardin ; La Table au jardin (Musée de Gand) ; La Table près de la maison ; Place Saint-Marc à Venise par la pluie.	121 à 133
<i>La Maison au clair de lune</i> , lithographie originale de M. H. Le Sidaner, tirée hors texte.	122
<i>Le Grand Canal à Venise</i> , par M. H. Le Sidaner : héliotypie tirée hors texte.	126
« Le Dit des trois morts et des trois vifs », miniature du xiv ^e siècle (Ms. fr. 3142, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris), en tête de page ; L'Orgueil chevauchant un lion, miniature du xiv ^e siècle (Ms. fr. 400, Bibliothèque Nationale, Paris), en lettre ; Une page de la « Bible des Pauvres » : l'Annonciation, avec Eve et le serpent et la toison de Gédéon ; Le Mort en présence de Dieu, miniature du xv ^e siècle (Ms. latin 9471, Bibliothèque Nationale, Paris) ; Le Triomphe d'Adam, le triomphe du péché, le triomphe de la Vierge (Vitrail dit « des Chars », église Saint-Vincent, Rouen) ; La Foi, l'Espérance et la Charité, miniature du xv ^e siècle (Ms. fr. 9608, Bibliothèque Nationale, Paris) ; La Nativité, par Lorenzo Monaco (coll. de M. Richard von Kauffmann, Berlin) ; La Nativité et l'Adoration des bergers, par Taddeo Gaddi (Galerie de l'Académie, Florence) ; La Mise au tombeau, par Simone Martini (Musée de Berlin) ; La Mise en croix, fresque, vers 1320 (Eglise des Clarisses de Donna Regina, Naples) ; L'Esprit du Christ s'envolant vers son Père, fresque,	

TABLE DES MATIÈRES

533

Pages.

vers 1320 (ibid.); La Nativité, détail d'une fresque de la fin du xvi ^e siècle (Eglise Santa Maria Novella, Florence), en cul-de- lampe.	135 à 162
Le Palais de Médicis à Rome, d'après la gravure originale d'Israël Silvestre, en tête de page; La Villa Médicis, d'après la gravure originale de Pira- nèse; Vue de la villa Médicis, d'après la gravure originale du même; Marine (souvenir de la Villa Médicis), par Claude Lorrain (Galerie des Offices, Florence); La Villa Médicis, par Hubert Robert, gravure de Weilh; La Villa Médicis, par Velazquez (Musée du Prado, Madrid); Vue de la Villa Médicis; Une vue des jardins de la Villa Médicis. 163 à	175

SEPTEMBRE — 627^e LIVRAISON

Dieu le Fils, miniature des « Heures d'Anne de Bretagne » (Bibliothèque Nationale, Paris); La Descente du Saint-Esprit, miniature des « Heures d'Anne de Bretagne » (ibid.); Sainte Madeleine, miniature des « Heures d'Anne de Bretagne » (ibid.); Saint Côme et saint Damien, miniature des « Heures d'Anne de Bretagne » (ibid.); Miniature d'un missel, avec la signature : « Viau Jean » (Bibliothèque de Tours); Miniature des « Heures d'Aragon » (Bibliothèque Nationale, Paris); Monogramme in- scrit dans la miniature de la « Pietà » des « Heures d'Anne de Bre- tagne »; Date 1501 sur le vêtement d'un ange de la miniature 25 des « Heures d'Anne de Bretagne »; Saint Jean l'Evangéliste, miniature d'un livre d'Heures attribué à Jean Bourdichon (coll. de M. le baron Edmond de Rothschild); Signature « Demersau » sur une miniature des « Heures d'Anne de Bretagne », en cul-de-lampe.	179 à 196
Miniatures des « Heures d'Anne de Bretagne » (Bibliothèque Nationale, Paris); — Miniature d'un « Boèce » (Collection Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris); — Frontispice du « Bréviaire du roi René » (Bibli- othèque de l'Arsenal, Paris) : héliotypie, tirée hors texte.	184
« Salut, nobles dames! », dessin par W. Busch (extrait d' « Une galante aventure »), en tête de page; La Correction, dessin du même (extrait des « Aventures d'un célibataire »), en lettre; Portrait de Wilhelm Busch par F. von Lenbach; La Souris, par W. Busch (extrait de « Cin- quante feuilles d'images »); A l'auberge du « Cheval blanc », dessin du même (extrait de l' « Anniversaire de naissance »); Le Retour des vain- queurs, dessin du même (extrait de « la Jobsiade »); A la kermesse, dessin du même (extrait de « Dideldum »); Le Lit trop court, dessin du même (extrait de « Cinquante feuilles d'images »); La Dispute, dessin du même (extrait des « Cerf-volants »); Magister Bokelmann, dessin du même (extrait de « Plisch und Plum »); La Famille Fink en promenade, dessin du même (extrait du « Singe Fipps »); La Mort de Fipps, dessin du même (ibid.); En voyage, dessin du même (extrait des « Aventures d'un célibataire »); Le Bouton à recoudre, dessin du même (ibid.); La Petite Juliette, dessin du même (extrait de « Juliette »); La Petite Juliette, dessin du même (extrait de « M. et M ^{me} Kopp »), en cul-de-lampe.	197 à 216
La Galerie Querini Stampalia à Venise : Judith, par Catena; La Vierge ado- rant l'Enfant Jésus, par Lorenzo di Credi; Portrait présumé de Paola Priuli, par Palma le vieux; Portrait d'un procureur de Saint-Marc, par Tiepolo; Portrait présumé de Francesco Querini, par Palma le vieux.	219 à 233
Les Salons de 1909 : Le Défrichement, groupe en plâtre, par M. H. Bouchard (Société des Artistes français), en tête de page; Germaine, buste en marbre, par M. A. Bartholomé (Société Nationale des Beaux-Arts); Léda, groupe en plâtre, par M. J.-P. Aubé (ibid.); Narcisse, fontaine en marbre, par M. H.-L. Greber (Société des Artistes français); L'Acci- dent, groupe en plâtre, par M. P. Roger-Bloche (ibid.); Le Printemps, groupe en marbre, par M. Hippolyte Lefebvre (ibid.); Portrait de M ^{me} E., buste en marbre, par M. A. Rodin (Société Nationale des Beaux-Arts); Vase en pâte de verre, par M. F. Décorchemont (Société des Artistes	

français); Coupe en cuivre repoussé et modelé au marteau avec incrustations d'argent, par M. Henri Husson (ibid.); Flacon en verre décoré d'intailles, par M. René Lalique (ibid.)	237 à 260
<i>Berger debout</i> , statue en pierre; par M. E. Nivet (Salon de la Société des Artistes français) : photographure, tirée hors texte.	246
<i>Petite chapelle à Bruges</i> : eau-forte originale de M. Émile Lequeux, tirée hors texte.	256
<i>Éventail, coupe-papier et boîtes en nacre ciselée</i> , par M. Georges Bastard (Salon de la Société des Artistes français) : héliotypie, tirée hors texte. . . .	260

OCTOBRE — 628^e LIVRAISON

Jupiter, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui), en lettre; Apollon Musagète, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui) et statue antique (Villa Albani, Rome); Bacchus, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui); Diane chasserresse, lampe romaine en terre cuite (ibid.) et statue antique (Galerie Strozzi, Rome); Diane chasserresse, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui) et statue antique (Musée de Naples); Hercule et la biche cérynite, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui) et statue antique (Musée de Palerme); Léda et le cygne, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui) et statue antique (Musée Saint-Marc, Venise); Ulysse et Polyphème, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui); Esclave soulevant une amphore, lampe romaine en terre cuite (ibid.); Vache allaitant son petit, lampe romaine en terre cuite (ibid.); Isis et Sérapis, lampe romaine en terre cuite (ibid.) et médaille de Gordianus Pius et Tranquillina (British Museum); Minerve votant en faveur d'Oreste, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui) et intaille antique; Combat de coqs, lampe romaine en terre cuite (ibid.) et intaille de style hellénistique; Charcutiers, lampe romaine en terre cuite (ibid.), pierre gravée gréco-romaine (coll. A.-J. Evans) et groupe antique (Musée de Naples); Aphrodite Pandemos, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui); Ulysse attaché au mât de son navire, lampe romaine en terre cuite (ibid.) et pierre gravée gréco-romaine; Sirène, lampe romaine en terre cuite (ibid.); Femmes à la fontaine, lampe romaine en terre cuite (ibid.) et détail d'un vase peint, Grèce, environ 300 av. J.-C. (Musée du Louvre, Paris); Méléagre et le sanglier de Calydon, lampe romaine en terre cuite (Musée Alaoui); Ulysse sous le bélier, lampe romaine en terre cuite (ibid.) et groupe antique (Villa Albani, Rome)	263 à 284
Œuvres de Hans von Marées : Portrait de Hans von Marées par lui-même (Galerie de Schleissheim), en lettre; Portraits de Hans von Marées et de Lenbach (ibid.); Le Bain de Diane (ibid.); Scène nocturne (app. à M. A. von Hildebrand, Munich); Groupe d'enfants, esquisse pour une fresque de l'Institut zoologique de Naples (app. à l'Etat prussien); Portraits de A. Dohrn, N. Kleinenberg, Ch. Grant, H. von Marées et Ad. Hildebrand, esquisse de la fresque de l'Institut zoologique de Naples (Musée d'Elberfeld); Le Dompteur de chevaux (Galerie de Schleissheim); Les Fiançailles, triptyque (ibid.).	286 à 299
<i>Les Hespérides</i> , triptyque, par Hans von Marées (Galerie de Schleissheim) : héliotypie, tirée hors texte.	296
La Sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétienne et de l'époque byzantine : Plaque de coffret byzantin en ivoire, ix ^e siècle (ancienne collection Basilewski), en tête de page; Pyxide de saint Menas, ivoire (British Museum, Londres); Le Crucifiement, plaquette en ivoire (ibid.); Diptyque en ivoire (Cathédrale de Milan); Pilate se lavant les mains, plaquette en ivoire (British Museum, Londres); Les Saintes Femmes au tombeau, plaquette en ivoire (ibid.); L'Ascension et les Saintes Femmes au tombeau, plaquette en ivoire (Musée national bavarois, Munich); L'Ascension, plaquette en ivoire (Musée de Liverpool); Les Saintes Femmes au tombeau, plaquette en ivoire (Musée de South	

TABLE DES MATIÈRES

535

Pages.

Kensington, Londres); Pyxide cylindrique en ivoire (British Museum, Londres). Bol en argent, travail cinghalais (?) (Musée de South-Kensington, Londres), en cul-de-lampe.	301 à 323
Les Peintres américains : Confucius et ses disciples, par M. John La Farge (peinture décorative au Nouveau Capitole de Saint-Paul, Minnesota), en tête de page; Le Corsage vert, par M. J. Alden Weir (Musée métropolitain, New-York); Au coin de la 30 ^e Rue et de la 6 ^e Avenue à New-York, par M. John Sloan; Le Baiser de la lune, par M. Winslow Homer; Portrait de M. Alfred Stieglitz, par M. William N. Chase; Le Dogme de la Rédemption, par M. John Sargent (peinture décorative à la Bibliothèque publique de Boston); Enfant souriant, par M. Robert Henri (coll. de M ^{me} H.-P. Whitney, New-York).	324 à 333
Une rue à New-York, eau-forte originale de M. John Sloan, tirée hors texte.	330
L'Enfant au miroir, par Miss Mary Cassatt : héliotypie, tirée hors texte.	334
Portrait du sculpteur François Duquesnoy, par van Dyck (Musée de Bruxelles), en lettre.	336
L'Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich : La Mort et le bûcheron, par M. Edmond Bille, en tête de page; En Italie, par M. Matthäus Schiestl; Eros, statue en marbre polychrome, par M. Arthur Volkmann; Les Mendiants, par M. Fr. Pautsch; Intérieur d'église houtzoule, par M. W. Jarocki; Cimetière dans les Beskides, par M. Hugo Baar; Portrait de femme à la plume et à l'aquarelle, par M. Max Swabinsky; Projet d'un musée militaire russe, aquarelle par M. Vladimir Pokrowski; Couvent à Ovroutsch, aquarelle par M. Alexei Stchousew	339 à 351

NOVEMBRE — 629^e LIVRAISON

Jeanne de Navarre, gravure de L. Guyot d'après le tableau de M ^{lle} Lorimier inspiré par le Musée des Monuments français, en lettre; Salle d'introduction dans le Musée des Monuments français, dessin de J.-E. Biet, gravé par Normand fils; La Salle du xiii ^e siècle au Musée des Monuments français, dessinée et gravée par les mêmes; La Salle du xiv ^e siècle au Musée des Monuments français, dessinée et gravée par les mêmes; La Salle du xvi ^e siècle au Musée des Monuments français, dessin de Vauzelle, gravé par Réville; Salle des tombeaux au Musée des Monuments français, dessinée et gravée par les mêmes; Tombeau du roi Dagobert dans le jardin du Musée des Monuments français, dessinée et gravée par les mêmes; Monument d'Héloïse et Abeilard dans le jardin du Musée des Monuments français, dessinée et gravée par les mêmes.	369
Le Salon d'Automne: Le Pensionnat, par M. Bernard Boutet de Monvel, en tête de page; Femme en jaune, par M. H.-C. Manguin; Femme en gris, par M. Charles Camoin; Femmes portant un enfant, par M. Maurice Marinot; Le Masque, par M. Pierre Laprade; Statue en bronze, par M. A. Maillol; Buste en plâtre, par M. Jean-René Carrière.	371 à 387
La Sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétienne et de l'époque byzantine: Joseph vendu par ses frères, plaque de la chaire de saint Maximien, vi ^e siècle (Eglise Saint-Vital, Ravenne), en lettre; Le Voyage à Bethléem, plaque de la même chaire (ibid.); Couverture de livre, ivoire attribué au vi ^e siècle (Musée de Berlin); Plats de couverture de l'Evangélaire de Lorsch, ix ^e siècle (Musée du Vatican, Rome, et Musée de South Kensington, Londres); Saint Paul, plaque d'ivoire (coll. Carraud, au Musée du Bargello, Florence); Saint Paul et saint Marc, ivoire du ix ^e siècle (Musée du South Kensington, Londres); Feuillet du diptyque Genoels-Elderen (Musée de Bruxelles); Couverture en ivoire du « Codex Ebnerianus » (Bibliothèque Bodléienne, Oxford); Plaque en ivoire (Musée de Berlin); Feuillet du diptyque Genoels-Elderen (Musée de Bruxelles); L'Adoration des Mages, plaque en os (Musée de South Kensington, Londres); Tau d'Alcester, ivoire (British Museum), en cul-de-lampe.	389 à 403

<i>Chaire de saint Maximien</i> , travail en ivoire, vi ^e siècle (Eglise Saint-Vital, Ravenne) : héliotypie, tirée hors texte	390
<i>La Bourrasque</i> , eau-forte originale de M. Marc-Henry Meunier, tirée hors texte.	404
Les Œuvres régionales du Musée Rolin, à Autun : Saint Pierre, statue en pierre, xii ^e siècle, en lettre ; Saint André, statue en bois peint, xv ^e siècle ; Vierge Mère, statuette en pierre, xv ^e siècle ; Sainte Catherine, statuette en marbre, xv ^e siècle ; Saint Antoine, statuette en bois, xv ^e siècle ; Saint Lazare, statuette en bois peint, xv ^e siècle ; Tête d'un sire de Montperroux, fragment d'une statue en pierre, xvi ^e siècle ; Saint Georges ou saint Hubert, statuette en bois, xvii ^e siècle ; La Vierge défaillant, fragment de peinture murale, xv ^e siècle.	406 à 419
<i>Saint Pierre ; Sainte Barbe</i> , statues en pierre, xv ^e siècle (Musée Rolin, Autun) : héliotypie, tirée hors texte.	412
L'Exposition d'art décoratif de Stockholm : Vase de jardin, par M. F. Boberg, en lettre ; Motif d'arcades à l'Exposition, architecture du même ; Cheminée en briques émaillées, décoration du même ; Vases en porcelaine, par M. Wennenberg ; Tapisserie de haute-lisse, par M ^{lle} Grobel, d'après la cour d'un cloître de Vadstena ; Vénus et Tummelisa, tapisserie de haute-lisse d'après le carton de M. Carl Larsson ; Enterrement à Leksand, tapisserie de haute-lisse, par M. F. Boberg et M ^{me} Anna Boberg ; Bijoux en argent ciselé et émaillé, par M. Lundstedt ; Type de villa suédoise, par M. Forsberg ; Galerie couverte à l'Exposition, architecture de M. F. Boberg.	421 à 436

DÉCEMBRE — 630^e LIVRAISON

Portrait de Tocqué, par Nattier (Académie des Beaux-Arts de Copenhague). Œuvres de Tocqué : Portrait de Nattier (ibid.) ; Portrait de J.-B. Massé, gravure de J.-G. Wille ; Portrait de Louis Galloche (Musée du Louvre) ; Portrait du marquis de Lucker (Musée d'Orléans) ; Portrait d'homme (Musée de Dijon) ; Portrait d'homme (Musée de Grenoble) ; Portrait d'homme (Musée de Nancy) ; Portrait d'homme (Musée du Louvre) ; Portrait de Gresset (Musée de Versailles) ; Portrait de Marie-Thérèse d'Espagne, première dauphine (ibid.) ; Portrait de M ^{me} Danger (Musée du Louvre).	443 à 463
<i>Portrait de M^{me} Mirey et de sa fille</i> , par Tocqué (coll. de M. Édouard Kann) : héliotypie, tirée hors texte.	464
Œuvres de Corot : Jeune fille en corset (app. à M. Leclanché) ; L'Homme à l'armure (app. à M. Joseph Reinach) ; Femme nue (app. à M. Gallimard) ; Le Repos du modèle (app. à M. Thiébault-Sisson) ; Judith (app. à M. Gallimard)	473 à 481
<i>La Femme à la toque</i> , par Corot (appartient à M. Dufayel) : héliotypie, tirée hors texte	472
Éventail, d'après la lithographie originale en couleurs de M. Abel Faivre, en tête de page ; Le Lithographe, d'après la lithographie originale de M. Léandre, en lettre ; Baigneuse, d'après la lithographie originale de Fantin-Latour ; L'Averse, d'après la lithographie originale de H.-P. Dillon.	483 à 487
<i>La Marée montante</i> , lithographie originale de M. Ch. Shannon, tirée hors texte	490